

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

KÜRATORYAL PRATİKLER VE DİNAMİKLERİ

**PINAR ÜNER
06715001**

**TEZ DANIŞMANI
Öğr. Gör. LEVENT ÇALIKOĞLU**

**İSTANBUL
2009**

ÖZ

KÜRATORYAL PRATİKLER VE DİNAMİKLERİ

Pınar Üner

Ağustos, 2009

Geçtiğimiz son otuz yılda küratörlük, daha önce hiç olmadığı kadar tartışılır hale geldi. Sanat sahnesinde giderek farklılaşan ve görünür olmaya başlayan küratör, sanatçılar, sanat eleştirmenleri, galeri sahipleri, müze müdürleri gibi pek çok sanat grubunun ilgi odağı haline gelmiş gibi görünüyor. Bunun nedeni, şimdiye dek, küratör için tam bir görev tanımı yapılmamış olması ve küratörlüğün yeni yeni bir meslek haline gelmesi olabilir. Öte yandan küratör, diğer sanat profesyonellerine oranla daha fazla ön planda olan bir figür olduğundan, küratörler tarafından atılan her adım, yapılan her sergi giderek daha fazla incelenmektedir.

Bu çalışmada, küratöre bir görev tanımı yapılmakta ve küratörlük mesleği iki ayrı alanda incelenmektedir. Bu alanlardan ilki, küratörlüğün temellerinin atıldığı müzecilik, ikincisi ise 1960 sonrası sanattaki değişimlerle ve müze, galeri gibi kurumlara karşıt eleştirel tutumlarla birlikte ortaya çıkan bağımsız küratörlüktür. Çalışmada küratörlüğe dair genel bir tarihsel bakışın ardından, küratöre dair bir görev tanımı yapılmakta, küratörlük mesleğindeki değişen dinamikler incelenmektedir. Müze küratörü ve bağımsız küratör incelenirken, kronolojik bir sıralama izlenmektedir. Sanat müzeleri ve müze içinde küratörün görevi ilk adımda incelenmekte, ardından bağımsız küratörler ve inisiyatiflerden örnekler sunulmaktadır. Tüm bu çalışma sonunda, ortaya küratörlük adına Türkçe bir kaynak çıkması hedeflenmekte ve Türkiye’de küratörlük üzerine gelişen tartışma için, küratör adına bir tanım getirilmek istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Küratör, Çağdaş Sanat, Kurum Eleştirisi, Sergileme

ABSTRACT

CURATORIAL PRACTICES AND THEIR DYNAMICS

Pınar Üner
August, 2009

During the last three decades, curatorship is being discussed as it has never been before. It seems like the curator, who's becoming more and more visible on the art scene, is getting in focus of the artists, art critics, gallery owners and museum directors. The reason can be that there isn't an exact definition of a curator and the curatorship has newly emerged into the art scene. On the other hand, because the curator is a striking figure of the art scene, every act of the curator is observed closely.

In this study, a definition is given to the curator and the curatorship is examined in two areas. The first one is the museum curatorship which takes its roots from the museums and the second one is the freelance curatorship which has appeared with the avant-garde movements of 1960s. Here, after giving a definition for the curatorship, an overall look for the history of the curatorship is done and finally the constantly changing dynamics for the curatorship is being examined. While examining the role and the functions of the curator, a chronologic format will be followed. The role of the curator inside the museums is examined in the first step and then the examples for freelance curators and initiatives are given. In the very end of this study, it is aimed to produce a source for curatorship in Turkish and give a definition for curatorship in response to the discussions in Turkey.

Keywords: Curator, Contemporary Art, Institutional Critique, Exhibition Making

ÖNSÖZ

Küratörlük, Türkiye coğrafyası için nispeten yeni bir kavramdır. Özellikle Batılı anlamda bir sanat tarihsel perspektife geç 18. Yüzyıl ve 19. Yüzyıl başlarında kavuştuğumuz düşünülürse, Türkiye coğrafyasında “küratör” sözcüğünün telaffuz edilmeye başlanmasının 1980’li yıllarda olmasına şaşmamak gerek. Ne var ki Batılı toplumlar son yirmi yıl içerisinde “küratörlük” üzerine pek çok söyleşi, konferans ve yayın ortaya koyarken, Türkiye’de küratörlükle ilgili kaynak güçlüğü çekmekteyiz.

1980’li yıllardan günümüze sanat dünyası Batı ile bir paralellik yakalamış, özellikle İstanbul Bienalleri ile sanatçılarımız ve küratörlerimiz uluslararası arenada kendilerini göstermeye başlamışlardır. 1980 sonrası yaşanan küreselleşme ve serbest piyasa politikalarıyla, Türkiye uluslararası arenada her açıdan daha aktif olmuştur. Bu durum sanatın da küreselleşme dalgasına dâhil olmasının nedenlerinden sayılabilmektedir. Elbette ki bu dönemde Türkiye yalnızca yurtdışına sanatçı ve küratörler göndermekle kalmamış, aynı zamanda uluslararası dolaşım içindeki yabancı sanatçı ve küratörleri de çeşitli sergiler, atölye çalışmaları ve söyleşiler aracılığı ile Türkiye’ye davet etmişlerdir. Tüm bu sanatsal alış veriş sonucunda, küratörlük adına incelenebilir, yararlı durum ve örnekler ortaya çıkmıştır. Diğer yandan 2000’li yıllardan itibaren açılan özel müzeler, etkinliğini arttıran galeriler de küratörlük meselesine programlarında yer vermektedirler. Ne var ki tüm bunların sonucunda, küratörlüğü tanımlayan ya da küratörlüğün çeşitli durum ve hallerini, işlevini, sanat dünyası içindeki yerini sorgulan Türkçe bir kaynak oluşmamıştır. “Küratöryal Pratikler ve Dinamikleri” başlıklı bu tez, küratörlüğün sanat tarihsel süreç içindeki yerine ve 1960’lı yıllarla birlikte değişen dinamiklerine dairdir. Öncelikle küratörün (hem müze küratörü hem de bağımsız küratör olmak üzere) görev tanımının yapıldığı, ardından müzeoloji literatürü kapsamında tarihsel bir perspektifin verildiği ve son otuz yılda değişen küratöryal pratiklere dair örneklerin sunulduğu bu tezde pek çok yabancı kaynağın yanısıra internet bloglarından yararlanılmıştır. Her gün kendini yenileyen bir alan olan küratörlüğe dair pratiklerin yer aldığı bloglar da gün geçmeden değişmekte ve yeni küratörler ve inisiyatif grupları ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında, Nisan 2009 tarihine kadar olan küratörlük pratiklerine yer verilmiştir demek doğru olacaktır.

Tez, küratörlük adına Türkçe bir kaynak oluşturma çabasıyla doğmuştur. Bu bağlamda tezin kapsamı, gelişimi ve ortaya çıkması sürecinde, ilgi, destek ve değerli bilgisini benden esirgemeyen Hocam Sayın Öğr. Gör. Levent Çalikoğlu’na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans öğrenimim boyunca benimle bilgilerini paylaşan değerli hocalarıma, tez yazımım süresince bana destek olan sevgili arkadaşlarım ve aileme de ayrıca teşekkür ederim.

İstanbul; Ağustos, 2009

Pınar Üner

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
2. KÜRATÖRÜN GÖREV TANIMI.....	6
2.1. Müze/Galeri Çalışanı Olarak Küratörün Görev Tanımı.....	8
2.2. Bağımsız Küratörler	14
2.2.1. Bağımsız Küratörlüğün Ortaya Çıkışı: 1960'lı Yıllarda Sanat Dünyasında Değişimler.....	15
2.2.2. Bağımsız Küratörün Sanat Dünyası İçerisindeki Rolü.....	21
3. SANAT SERGİLERİNİN KÜRATÖRYEL TARİHİ	27
3.1. Sanatta Küratörlüğün Ortaya Çıkışı (Ulus Yaratma Sürecinde Küratörlük: Louvre, British Museum ve Berlin Müzeleri)	29
3.2. Küratörlüğün Sanata Yön Vermesi (1920-1960).....	34
3.3. Küratöryal Yaklaşımların Çeşitlenmesi (1970-)	37
4. BAĞIMSIZ KÜRATÖRLER TARAFINDAN ÖNERİLEN SERGİLEME YÖNTEMLERİ.....	48
4.1. Sanat Kurumlarının Eleştirisi ve Küratöryal Yaklaşım	53
4.1.1. Sanat Kurumlarının Eleştirisi	54
4.1.2. Sanat Kurumlarının Eleştirisinin Küratöryal Yaklaşım ile Bağlantısı.....	55
4.2. Küratöryal Pratiklere Alternatifler Öneren Bağımsız Küratörler.....	56
4.2.1. Harald Szeemann.....	63
4.2.2. Hans Ulrich Obrist.....	64
4.2.3. Sabine Breitwieser.....	67
4.2.4. Maria Lind.....	68
4.2.5. Ute Meta Bauer.....	70
4.2.6. Florian Waldvogel.....	71
4.2.7. Kolektif Küratör Gruplarından Örnekler.....	72
4.2.7.1. Tadej Pogacar – P.A.R.A.S.I.T.E. Museum, Ljubljana, Slovenya, 1990.....	73
4.2.7.2. Locus +, Newcastle, İngiltere, 1993	75
4.2.7.3. Consonni, Bilbao, Bask Bölgesi, İspanya, 1997.....	78
4.2.7.4. Artlab, Londra, İngiltere 1998.....	80
4.2.7.5. BASEKAMP, Philadelphia, ABD, 1998.....	80

4.2.7.6.D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak), San Sebastian, Bask Bölgesi, İspanya 1999.....	82
4.2.7.7.B+B, Londra, İngiltere, 2000.....	83
4.2.7.8.CRUMB, Sunderland, İngiltere, 2000.....	84
4.2.7.9. Mentalklinik, İstanbul, 2000.....	85
4.2.7.10. Amasté, Bilbao, Bask Bölgesi, İspanya 2001.....	86
4.2.7.11. Arts Initiative Tokyo, Japonya, 2002.....	86
4.2.7.12. NOMAD, İstanbul, 2002.....	86
4.2.7.13. Kuratorisk, Berlin, Almanya, Kopenhag, Danimarka, 2005...87	
5. SONUÇ.....	88
KAYNAKÇA.....	92
EKLER.....	97
Ek. 1. CURCOM'un Kûratörler İçin Etik Kanunu.....	97
Ek. 2. Alternatif Sergiler Üzerine Yazılar.....	104
Ek. 2.1. Atmosferin Övgüsünde - Paolo Bianchi.....	104
Ek. 2.2.Curated By.....	106
Ek.2.3. Id-Transit. Interview. 02 Kimlik_Aktarımı. Röportaj 02.....	109
Ek. 2.4. CRUMB Outputs.....	112
ÖZGEÇMİŞ.....	123

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: Marcel Duchamp, Boite en Valise.....	58
Şekil 2: Marcel Duchamp, Boite en Valise.....	59
Şekil 3: Kurt Schwitters, Merzbau.....	60
Şekil 4: Claes Oldenburg, Fare Müzesi.....	61
Şekil 5: Herbert Distyel, Çekmece Müzesi.....	62
Şekil 6: P.A.R.A.S.I.T.E. projesi.....	73
Şekil 7: P.A.R.A.S.I.T.E. projesi.....	74
Şekil 8: Locus + kitabı.....	77
Şekil 9: Locus + kitabı.....	77
Şekil 10: BASEKAMP Projesi	82

1. GİRİŞ

Küratör, Latince kökü “curare, cura, curatus” olan, korumak, bir şeyin bakımıyla ilgili olmak anlamına gelen İngilizce “curator” kelimesinden dilimize girmiştir. Sözlük tanımına göre küratör, müze, galeri, arşiv veya kütüphanelere ait koleksiyonlardan ve bu koleksiyonların kataloglanmasından sorumlu kişidir. Küratörü ilgilendiren nesneler genellikle koleksiyonu yapılabilir somut objelerdir. Bu objelere, sanat yapıtları, tarihsel kalıntılar, kitap, katalog, dergi gibi basılı nesneler dâhil olabilmektedir (Bismarck, 2004, 99, 100). Küçük ölçekli kurumlarda küratör, genellikle yeni objelerin elde edilmesi ve bunların korunmasından sorumlu kişidir (Danilov, 1994, 52). Küratör, (eğer bir kuruma bağlıysa) içinde bulunduğu kurumun menfaatleri doğrultusunda, hangi objelerin satın alınması gerektiğine karar verir, bu objelerin kayıtlarının tutulmasını sağlar, yeni yapıtlar elde etme doğrultusunda araştırma yapar ve araştırmalarını kurumun diğer çalışanlarıyla paylaşır. Çok küçük ölçekli ve/veya gönüllülük esasına dayalı bazı kurumlarda, küratör, ücretli çalışan tek eleman olarak karşımıza çıkabilir. Büyük kuruluşlarda ise küratör, belirli bir konu üzerine bilgisi olan ve bu konuda araştırmalarını sürdüren kişidir. Böylesi büyük kuruluşlarda küratörün görevi, kendi bilgisi ve araştırmaları doğrultusunda içerisinde bulunduğu kurumun yeni alımlara dair politikasını belirlemek ve kuruma yararlı sergiler yapmaktır. Büyük ölçekli kurumlarda, her biri farklı konular üzerine uzmanlaşmış birden çok küratör bulunabilmektedir. Bu küratörlerin her biri, bir şef küratörün yönetim ve denetimi altında çalışırlar. Böylesi büyük ölçekli kurumlarda, koleksiyonun arşivlenme ve korunması işlemi, arşiv görevlileri, konservatörler gibi kişilerden oluşan, müzenin kayıt birimi sorumluları tarafından gerçekleştirilir. Dolayısıyla, büyük kuruluşlarda, küratörün görevi yalnızca, koleksiyona öneri getirme, araştırma ve sergilemedir.

Lawrence Alloway ise, “Büyük Küratoryal Karartma” adlı makalesinde müze küratörünü şöyle tanımlar (Alloway, 1996, 222):

“Küratör herhangi bir anda; sergiler için sanat dünyası tarafından sunulan çoklu olanakların içinden, sunmak istediği şeyi seçer ve projenin uygulanabilirliğini hesaplar. Bu nedenle, dört bir yandaki sanat hakkındaki etkili bilgiyi ayıkladıkça, görevi, üretim öğelerinden biri olmaktır.

Bir sergi ortaya koyduğunda konumu değişir: sergi ziyaret edildikçe müzenin üretiminin bir parçası olarak takdir edilir. Böylece küratör, bir kurum olarak müze ile tüketiciler olarak halkın ara yüzünde durur. Geçici sergiler, müzenin sanata olan bağlılığının ilanına özgü bir formdur. Bu, daimi koleksiyonun aslen ne için kullanıldığını açıklar; ama bu, geçmiş işlere ait bellek tarafından çizilmiş sınırlar içinde meydana gelir.”

Yukarıdaki tanım, daha çok müze küratörüne uygun bir tanım olmakla birlikte, bağımsız küratörün rolünü de az çok betimlemektedir. Müze küratörü gibi bağımsız küratör de sayısız miktarda sanat yapıtı arasından sunmak istediğini seçer ve bunu sanat dünyasının diğer figürleriyle paylaşma yollarını arar. Müze küratörünün buradaki avantajı, sunmak istediğini gerçekleştirecek belirli bir mekânının ve bütçesinin olmasıdır. Bağımsız küratör ise her daim, aklındaki projeyi uygulayabilecek mekân ve kaynağı bulmak için de uğraşmak durumundadır. Bu durum bağımsız küratöre çeşitli zorluklar çıkarır fakat bir o kadar da özgürlük sağlar. Bağımsız küratör, yapmak istediği serginin, sponsorunu, mekânını, sergiledikleri seçebilme özgürlüğüne sahiptir. Tüm bu özgürlükler, çeşitli kısıtlamaları da beraberinde getirir de müze küratörü ile bağımsız küratörü birbirinden ayıran en önemli özelliği oluşturur. Müze küratörü, sanatçılar, müteveli heyeti, müze yönetimi, sponsorlar, politikacılar gibi birçok dengenin ortasında durur, bağımsız küratör ise sanatçı, mekân ve sponsor açısından müze küratörüne kıyasla özgürlüğe sahiptir. Ne var ki sonuçta yapılan iş aynıdır. Sanat yapıtının seçilmesi, onun güvenliğinin sağlanması¹ ve sergilenmesi, konunun özünü oluşturur.

Bir yapıtın görünür kılınması ve onun dünya üzerindeki diğer insanlarla paylaşılması durumunu, günümüzde, küratör kontrol eder. Öte yandan, görünür kıldığı sanat yapıtını, diğer sanat yapıtlarıyla ilişkilendirerek, ortaya yeni anlamlar çıkmasını da sağlar. Tüm bunları gerçekleştirirken, birçok tarafın beklentilerini de karşılamak zorundadır. Günümüzde, izleyicinin beklentisi, bağımsız küratör veya müze küratörü için birinci dereceden önemli sayılmaktadır. Bir sanat yapıtının görünürlüğünü bir bakıma onun izlenirliği belirler. Dolayısıyla, bir sergiye izleyici ne kadar ilgi duyuyorsa, küratörün bir sonraki sergide sponsor bulması da o kadar kolaylaşır. Sponsor, politikacı ya da müteveli heyeti için izleyici sayısı önemlidir çünkü sanat alanında hesaplanabilir niteliğe sahip olan nadir öğelerden biridir. Matematiksel ve

¹ Sanat yapıtının güvenliğinin sağlanmasından kasıt, bir sanat yapıtının, sanatçının atölyesinden çıktığı andan itibaren, sergileme anına dek ve sergileme süresince de en iyi biçimde korunmasıdır. Sanat yapıtı üzerinde oluşabilecek herhangi bir bozulma, yıpranma, kırılmadan sorumlu kişi küratördür. Dolayısıyla, bir sergi gerçekleştirirken, sanat yapıtı seçme ve onu sergileme ile birlikte, küratör yapıtı en iyi biçimde nasıl koruyacağını da hesaplamalıdır.

istatistiksel bir değer olan ziyaretçi sayısının analizi de kolaydır. Dolayısıyla, sponsor, mütevellî heyeti veya bu işte kendini görünür kılmak isteyen her birim için bir serginin başarısı izleyici sayısı ile orantılıdır. Tüm bunların farkında olan küratör, izleyici sayısını yükseltmek için de çeşitli pratikler geliştirmek durumunda kalır.

Sergileme ve müzecilik tarihi boyunca, sanat yapıtları için farklı sunum pratikleri gelişmiştir. Tarihsel / kronolojik, üslupsal / akımlara göre, milliyete dayalı, coğrafi özellikte farklı sergileme pratikleri geliştirmiş olan küratörler, sanat yapıtı ile izleyici arasında bağ kurmanın çeşitli yollarını aramışlardır. Sergileme pratiklerinin başlangıcında, sanat yapıtını sunmak bir itibar işiyken, günümüzde sanat yapıtının görünürlük kazanması ve kamu ile buluşması oldukça önemli bir hal almıştır. Richard Leppert “Sanatta Anlamanın Görüntüsü” adlı kitabında, geçmiş yüzyıllarda sanata erişim konusunda şunları söylemektedir (Leppert, 2002, 29):

“Orijinal bir resmi görebilmesi için, seyircinin, ikonun büyümesine kapılarak hac yolculuğuna çıkar gibi resmin ayağına gitmesi gerekir. Geçmiş yüzyıllarda, duvarları boydan boya tablolarla kaplı bir galeriye girmek, olağanüstü ayrıcalıklı bir mekâna girmek demektir. Mekânın ayrıcalığı sırf içindeki nesnelerin ayrıcalığından değil, aynı zamanda rengârenk imgelerin böyle dar bir mekânda bir araya toplanmasının çok ender oluşundan kaynaklanıyordu. Buradaki sergi bir anlamda ortaçağ katedrallerinin renkli camlarını andırıyordu belki ama yine de bunlardan tamamen farklıydı. En azından, katedral halka açık bir mekânken, özel galeri halka kapalı bir mekândı. Dolayısıyla buraya girebilmek hem statünün göstergesiydi hem de buraya girebilenlere şunu hatırlatıyordu: Galerinin sahibinin statüsü ziyaretçinin statüsünden yüksektir.”

Leppert’ın da belirttiği gibi birkaç yüzyıl öncesinde sanat yapıtı ulaşılması güç bir meta, bir itibar ögesi idi. Günümüzde ise, müzeler, galeriler ve çeşitli boyut ve kavramsal yapılardaki sanat mekânlarıyla, sanat yapıtının izleyiciye sunumu değişmiştir. Çünkü bir yandan sanat yapıtı halen belirli bir iktidarın ve gücün göstergesi işlevini görmektedir. Günümüzde sanat yapıtını “en doğru” biçimde sergilemenin ve yapıtları görünür kılmanın yöntemini arayan küratörler, çeşitli baskılar altında kalmadan, sergilerini gerçekleştirmenin de bir yolunu bulmaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla küratörlük, yalnızca elinde bulunan yapıtları sergilemeden öte, iletişim, yönetim, sanat tarihi, mimari, halkla ilişkiler gibi pek çok alanı da içinde barındıran bir pratiktir.

Bu çalışmada küratoryal pratiklere dair dinamikler dört bölümde incelenmektedir. Birinci bölüm olan giriş bölümünde küratörlüğün ne olduğu kısaca tanımlanmaktadır. İkinci bölümde ise küratörün görevleri sistematik bir şekilde

ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Burada müze küratörü ve bağımsız küratörün görev tanımları yapılmakta ve bu iki görev arasındaki farklar belirtilmektedir. Bu farklar üzerinden günümüz dünyasında müze küratörünün ve bağımsız küratörün rollerine değinilmektedir. Üçüncü bölümde ise küratörlüğün bir meslek olarak nasıl algılandığını ortaya koymak amacıyla küratörlüğe dair bir tarihsel süreç sunulmaktadır. Küratörlük olgusunun ilk ortaya çıktığı yer müzelerdir ve dolayısıyla küratörlüğün tarihçesi müzeler içindeki küratoryal faaliyetler üzerinden yapılan bir okuma ile burada sunulmaktadır. Yani burada, müzelere kısa bir kronolojik bakışla yaklaşılmakta, ardından müze içinde küratörün değişen konumuna odaklanılmaktadır. Dördüncü bölümde 1960 sonrası sanat dünyası içerisindeki değişimlerle birlikte çeşitlenen küratoryal pratiklere ve küratoryal pratiklerin çıkmasına ön ayak olan kurum eleştirisine değinilmekte, ardından bu dönem içerisinde ön plana çıkan küratörler ve küratör / sanatçı grupları listelenmektedir.

Tezin ekler bölümünde ise Amerikan Müze Derneği'ne bağlı CurCom – Curators' Comitee (Küratörlerin Komitesi) tarafından yazılmış olan (CURCOM, [28.11.2008]) etik kanuna, alternatif küratoryal pratikler üzerine yazılmış yazılara ve alternatif küratör gruplarından CRUMB'ın gerçekleştirmiş olduğu etkinliklere yer verilmektedir. CurCom'un etik kanunundan küratörlük adına birkaç tanım alınmış ancak tamamı çalışmanın içine koyulmamıştır. Dolayısıyla küratörlük için yazılmış bu etik kanunun tamamı ilgilenenler için ekler bölümünde bulunmaktadır. Alternatif küratoryal pratikler üzerine yazılmış yazılar ise, sanat dünyası içerisinde alternatif arayışları ve küratörün buradaki yerine dair daha fazla bilgi vermesi açısından eklerde yer almaktadır. CRUMB grubunun etkinlikleri, tezin ana bölümü için fazla uzun olduğundan ve ayrıntı niteliği taşıdığından ekler kısmında yer almaktadır.

Tezin araştırma evresinde kaynak taraması ve görüşme yöntemleri uygulanmıştır. Teorik ve tarihsel bir süreçle dayalı olan ilk üç bölümde genellikle basılı kaynaklar üzerinden gidilmiştir. Dördüncü bölümde ise, basılı kaynaklara, bağımsız küratörlerin ya da grupların oluşturduğu internet siteleri, bloglar eşlik etmiştir. Aynı zamanda, dördüncü bölümde, küratoryal etkinliği izleyebilmek üzere, bağımsız küratörlerin, inisiyatif ve küratör gruplarının ortaya koyduğu sergiler incelenmiştir. Bu incelemede şu kriterler göz önünde bulundurulmuştur:

- Küratörün/ grubun sergi oluşturmada kullandığı yöntem
- Seçilen mekânlar

- Küratörün kullandığı kaynaklar (sponsor/destekçi/kurum vs.)
- Küratörün sanatçılarla çalışma prensibi
- Kullanılan araçlar

Bu kriterlerden ilk ikisi, küratörün bir sergi hazırlarken ne tür fikirlerle ortaya çıktığını incelemektedir. Küratörün se tiğı mekân oldukça önemlidir. Bir sanat yapıtı içine girdiğı mekâna göre anlam kazanır. Dolayısıyla küratörün sergi için se tiğı mekânın, serginin i eriğıyle ilişki kurması da bir o kadar önem taşıtmaktadır. Burada alışlagelmiş galeri mekânının dışında, alternatif mekânlar kullanan küratörlere örnek verilmeye çalışılmış veya içinde bulunduğı katı kurumsal yapıyı dönüştürebilen küratörlere yer verilmiştir. Küratörün kullandığı kaynaklardan kasıt ise sergilerin birincil problemlerinden biri olan sponsor meselesidir. Burada, küratörün sergisini yaparken nasıl kaynak oluşturduğı ve bu kaynağı belirli baskılar altında kalmadan nasıl kullandığı ve sergisini nasıl gerçekleştirdiğı incelenmiştir. Küratörün sanatçılarla çalışma prensibi ise oldukça önemlidir. Sanatçılar ile g   ve yakınlık dengelerini iyi kuran, sanatçılarla işbirliğı içerisinde sergiler gerçekleştirebilen küratörler, yani işbirlikçi yaklaşım sergileyebilen küratörler ve bunu nasıl gerçekleştirdikleri tezin dördüncü bölümünde seçilen küratörler üzerinden incelenmektedir. Son olarak küratörün kullandığı araçlar, günümüzün değışen ve gelişen teknolojik dünyasında oldukça farklılaşmaktadır. İnternet ortamından seyahat bavullarına, duyuru tahtalarından, reklam afişlerine, küratörler sanatı sergilemenin pek çok farklı yöntemini bulmuşlardır.

Küratörlük, gelişen teknoloji, sosyal bilimler ve fen bilimlerindeki değışimlerle birlikte her geçen gün kendini geliştiren ve dönüştüren bir meslek haline gelmiştir. Diğer yandan, küratör, bu işi yalnızca bir meslek olarak icra eden kişi olmaktan çıkıp zaman zaman sanat dünyası içerisinde önemli yeri olan bir aktör olarak yer almaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada, küratörlük bir meslek dalı olarak incelenirken, küratoryal pratiğin zaman içinde değışen durumları ve dinamikleri ele alınmaktadır.

2. KÜRATÖRÜN GÖREV TANIMI

Küratörlüğün bir meslek olarak kabul edilmesi müzeler sayesinde olmuştur. Sanatın kurumsal bir çatı altında toplanması ve bunun sergilenmesine dair problemlerin ortaya çıkmasıyla, küratoryal yaklaşımlar kendini göstermeye başlamıştır. Önceleri toplama ve koruma konusuna ağırlık veren müze yöneticileri veya küratörler, zamanla sergileme konusunda da yeni yöntemler geliştirmeye başlamışlardır. Müzeler ve sanat kurumları şekil değiştirdikçe, küratörün görevi de bu kurum içinde değişmeye ve farklılaşmaya başlamıştır. Bu farklılaşma, küratörü yalnızca bir araştırmacı ve sergileme profesyoneliinden çıkarıp, müze kimliğini şekillendiren, yönetime müdahale edebilen, planlama yapan ve doğrudan koleksiyon ile ilişki içerisinde, bu koleksiyonu her zaman farklı yorumlarla izleyiciye sunan kişi olma misyonunu da getirmiştir. Küratör artık, müze ile izleyici arasında bir bağlantı noktasıdır. Küratör müzenin görünür yüzünü oluşturmaktadır (Glaser, Zenetou, 1997, 80). Heinich ve Pollack’a göre küratörün tek görevi bir kültür mirasını / koleksiyonu/ yapıtı korumak, analiz etmek ve sunmak değildir. Küratör aynı zamanda yeni yapıtlar elde ederek bu mirası / koleksiyonu zenginleştirmek zorundadır. Bu zenginleştirme zorunluluğu aynı zamanda bir seçme meselesidir ve küratör bunu yaparak kredi/itibar sağlar. Fakat zaman zaman da bu krediyi/itibarını yok eder (Heinich & Pollack, 2001, 108).

Dahası kimi müzelerde küratör, yönetici konumunu da üstlenmektedir. Özellikle, 1960’lı yıllara kadar olan dönemde müzelerde küratörler müze müdürü ile aynı konumdaydılar. Hatta müze müdürü küratör görevini üstlenmekteydi. Ya da bunun tam tersi mümkündü. Küratör müze müdürünün görev ve sorumluluklarını da yerine getiriyordu. Bunun nedeni, küratörün, koleksiyona dayalı olan müzelerin koruyucusu olarak algılanmasıydı (Glaser, Zenetou, 1997).

Sanat eserlerinin toplanması ve biriktirilmesinin ardından bu toplanan eserlerin en verimli şekilde sergilenmesi meselesi ortaya çıkmıştır. Verimlilik, sanat yapıtı ve izleyici açısından ele alındığında göreceli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Burada,

bir sanat yapıtının sergilenmesinden ne tür bir verim elde edilebilir sorusuyla karşılaşırız. Elbette ki sergilemedeki başarı çoğu zaman izleyici ile ilişkilidir. Özellikle günümüzde sponsorluk sistemi ile ayakta duran müzelerde, bir serginin verimi, izleyici miktarı ve serginin geribildirim aracıılığı ile ölçülmektedir. Dolayısıyla müzeler, zaman zaman birer iletişim ögesi olarak kendilerini konumlandırmışlar ve bu yönde atılımlarda bulunmuşlardır.

İletişim ve diyalog, müzelerin odak noktalarından biri olduğu gibi, aynı zamanda modern zamanlara ait kavramlardır. Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında “iletişim” ve “uygarlığın” binlerce yıl önce de kutsanan değerler olduğunu söyler; ancak, ona göre, modernlik bu değerlere “özgül” ve “acil” bir önem kazandırmıştır. Bunun nedeni, modern zamanlarda daha önce hiç olmadığı kadar bireyin içe dönük ve yalnız olmasıdır. Modern hayatı yaşamaya değer kılan şeylerden biri ise, bireylerin birbirlerine ulaşma ve birbirlerini anlama yolunda daha zengin fırsatlar sunmasıdır. Bunu sağlayan şey ise, başlı başına iletişimdir (Berman, 1994, 16). Dolayısıyla, bireyin iletişime olan gereksinimi, modern dönemle birlikte, müze içindeki nesnelerin de izleyici ile iletişime geçmesine neden olmuştur. Küratörün görevi de bu iletişimi sağlamak yönünde değişmiştir.

1960 sonrasında ortaya çıkan postmodern yaklaşım içerisinde bulunduğu dönemi ve o dönemin dokunduğu her şeyle birlikte, o ana dek oluşan küratoryal tarihi de etkilemiştir. Disiplinlerarası bir mantıkta, kurumsallaşma, sponsorluk sistemi, izleyici odaklı yaklaşımlar, küratörün görevinin değişmesine yol açmıştır. (Krauss, 1999, 350)

Diğer yandan günümüzde, küratörlük kurumsal bir sürecin dışına taşmış ve yönlendirdiği sanatı görünür kılmak için farklı yöntemler ortaya koymuştur. Kurum eleştirisi ile başlayan bu süreç, sanatçı ile iş birliği yapan küratörü, artık sanat kurumlarının görünen yüzü, iletişim ağı, elçisi olma misyonundan sıyırmıştır. Bağımsız küratör, tam bağımsızlığını ilan edebilmek için farklı modeller geliştirmeye başlamıştır.

Çalışmanın bu bölümünde müze küratörü ile bağımsız küratörün görev tanımları yapılmakta ve bu küratörlerin sanat ortamı içindeki rollerine değinilmektedir.

2.1. Müze/Galeri Çalışanı Olarak Küratörün Görev Tanımı

Küratör, müzede büyük bir ilişkiler ağı içerisinde olan insandır. Bu ilişkiler ağı ise küratörün görevlerini belirler. Lawrence Alloway'e göre, küratörün görevleri "(1) müze için eser satın almayı, (2) depoda korunmasının denetlenmesini ve (3) onu sergilemeyi, sergiye koymayı kapsamaktadır"(Alloway, 1996, 221).

Küratörün görevi müze için eser satın almayı gerektirir. Ne var ki küratör yapıt satın almaz. Küratör, yapıt satın almak için öneride bulunan kişidir. Satın alma işi müzenin satın alma departmanı tarafından gerçekleştirilir. Müze müdürleri her yıl müzeye yapıt almak için müteveli heyetinden bir bütçe talep eder. Büyük müzelerde bu bütçe müze müdürlerine aittir. Fakat hangi yapıtların satın alınacağını belirleyen basamak olan sanatı takip etme görevi, müze müdürünün işi değildir. Profesyonel yöneticiler de bu iş için küratörleri görevlendirirler. Temelde satın alınacak nesnelere karar verme yetkisi küratörün olmalıdır çünkü sanatın yönünü takip eden kişi küratördür. Küratör, sanatla ilgili tüm değişim ve dönüşümlerden haberdar olmalı ve bunun içindeki önemli yapıtları talep etmelidir (CURCOM, [28.11.2008]). Bu noktada küratör itibarsızlaşma riskine giren kişidir. Natalie Heinich ve Michael Pollack'a göre bu itibarsızlaşma eskiden gözetim ve koruma ile ilişkiliyken günümüzde satın alma ile bağlantılı bir hale gelmiştir. Öyle ki küratör, bağlı olduğu kuruma hiç yapıt satın almama önerisi getirerek bir yanılgı içerisine düşebilir. Bu durumun tam tersi de mümkündür. Bir küratör, gereğinden fazla yapıt alma önerisinde de bulunabilir. Bir kurum dünyadaki bütün ulaşabildiği yapıtları toplamak zorunda değildir. Yalnızca küratör, içerisinde bulunduğu kurumun kimliğini doğru analiz edip, bu kurum kimliği çerçevesinde, sanat tarihi için önemli yapıtları önermek zorundadır. Diğer yandan sahte yapıt alımı önerisinde bulunmak da küratörü itibarsızlaştırabilir. Bir koleksiyoner sahte yapıt satın aldığı anda yalnızca kendine karşı sorumlu olduğundan bir sorun yaşamaz. Ne var ki küratör içinde bulunduğu kuruma ve geniş bir topluluğa karşı sorumludur. Dolayısıyla bağlı olduğu kuruma doğru bir alım politikası sunmak durumundadır. Aksi halde itibarsızlaşma meselesiyle karşılaşması kaçınılmazdır (Heinich & Pollack, 2001, 108).

Küratörün görevlerinden bir diğeri de satın alınan ya da var olan yapıtların depoda korunmasının denetlenmesidir. Bu nokta oldukça önemlidir çünkü eldeki yapıtın nasıl korunması gerektiğini bilecek kişi küratör olmalıdır. Depo sorumlusu yalnızca

söyleneni yapmakla yükümlüdür dolayısıyla bir yapıtın en iyi korunma koşullarını bilecek ve depo sorumlusuna bunları söyleyecek kişi küratördür. Bir yapıt doğru biçimde korunmadığı durumda yok olmaya mahkûmdur. Pek çok araştırma, gözlem ve diyalog sonrasında satın alınan yapıtların depoda yok olması da küratör açısından bir hüsrana neden olur. Bir yapıtın depoda iyi korunamaması, küratörün başarısızlığı anlamına gelir (CURCOM, [28.11.2008]).

Pek çok zorlukla elde edilen, depoda korunan yapıtların da yeri geldiğinde sergilenmeleri gerekir. Küratörün satın aldığı yapıt, kendisinin ve müzenin itibarıdır ve bu sanat dünyasının geri kalanıyla paylaşılmalıdır. Burada sergileme işin içine girer. Sanat yapıtının “en doğru” nasıl sergileneceği günümüzde hala tartışılmaktadır. Dolayısıyla belki de küratörün en çok ön plana çıktığı yer sergileme kısmıdır. Sanat dünyasında ve kurumlarda sürekli değişen ve gelişen konumlar, küratörün mesleki tanımında bir değişiklik olmasına yol açmıştır. Artık küratör, mesleği tanımlayan dört önemli görev olan, mirası koruma, koleksiyonları zenginleştirme, araştırma ve sergi arasında, sergileme kısmıyla ön plana çıkan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Elbette ki sergi, belli bir kişiselleşmeye izin veren tek şey, kamuya yapılan sunuştur (Heinich & Pollack, 2001, 109). Sergileme, küratörün ve dolayısıyla müzenin görünür olduğu kısımdır. Sergileme anına kadar, küratör yalnızca bir tüketicidir. Araştırma gezileri yapan, yapıt satın alınmasına neden olan, kısacası müzede en az üretim yapan kişi gibi görünendir. Ne var ki bir sergi ortaya çıktığında, küratör tüketici konumundan, üretici konumuna geçer. Müzenin görünür olduğu yerde, sergide ortaya çıkar. Bu da küratörü müze içerisinde önemli bir konuma getirir. Heinich ve Polack sergi konusunda şunu söylemektedir (Heinich & Pollack, 2001, 111):

“Aslında, sergi, mesleğin diğer yönlerine kıyasla, küratöre daha özerk bir alan, kişisel bir manevra marjı sağlar; küratör sergi hazırlarken, kendine bir müzede imkansız olacak şeyler yapma izni verebilir ve sergi düzenlemek bir “ayrıcalık”tır, bir “keyif”tir. Bir sergi, geliştirdiği konumlar ve taşıdığı erdemler eğitilmiş bir izleyici kitlesi tarafından alenen tartışılan bir kültür olayı kılığına girdiği için, sergi küratörü diğer meslektaşlarından daha fazla ün kazanabilir. Ayrıca, uzman eleştirmenler perspektif kullanma sanatına gittikçe daha fazla dikkat gösteriyorlar; artık serginin konusunu tartışmakla yetinmeyip sergiyi başlı başına bir nesne olarak öne çıkarıyor, serginin “yazarından/ yaratıcısından” daha sık söz ediyorlar. Başka bir deyişle, basın sergiyi bir kurum tarafından üretilen saydam bir mecra olmaktan çok, belli bir ismi olan belli bir bireyin yapıtı olarak ele alıyor”

Esas şovun sahibi olarak küratör, aslında en fazla risk alanıdır. Diğer müze çalışanları, görünür olmadıkları için, hatalarını düzeltmek için zamana sahiptirler. Ne

var ki küratörün böyle bir  ansı yoktur. Sergi izleyiciye sunulduğu andan itibaren, küratörün geri dönme ihtimali bulunmamaktadır. İzleyici, müze yönetimi, müteveli heyeti, basın ve medya kuruluşları, geri kalan müze çalışanları, sergi açıldıktan itibaren küratörün başarısını ölçen unsurlardır. Dolayısıyla, bir sergi ortaya çıktığı anda, açılış gününden itibaren ya iyidir (küratör ya başarılı olmuştur) ya da kötü (ya da küratör başarısız olmuştur) (Alloway, 1996, 226-227)

Diğer yandan sergilemenin gei mesine katkıda bulunan pek çok etkenden bahsetmek de mümkündür. Bunlardan ilki, müzeler ve galeriler gibi kurumların koleksiyonlarından ödünç alınarak başka mek nlerde sergi yapma olasılığıdır. Bu yöntemin kullanılmasıyla birlikte, pek çok sanat yapıtını farklı kavramsal  er evesler dahilinde görmek mümkün oluştur. Bir diğer etken ise pek çok disiplinden nesneyi sergileyebilme özgürlüğüdür. Bu konu çeşitliliği de sergileme pratiklerinde gei me olmasına katkıda bulunmuştur. Son etken ise, kültür kurumları arasındaki iletişimin ve anlaşmaların artmasıyla birlikte büyük kültürel sergilerin artmasıdır. Örneğin monografik, tarihsel, coğrafi ve tematik sergiler günümüzde kültür kurumlarının, büyük finansal ve düzlemsel ölçekli müzelerin gerçekleştirdikleri sergiler içerisinde yer almaktadır. Genelde disiplinlerarası bir mantıkta gerçekleşen bu sergilerin gerçekleşmesi için derinlikli bir araştırmaya, çeşitli uzmanlık alanınlarına, titiz bir çalışmaya ve büyük bir ekibe ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla burada küratör, monografik, tarihsel, coğrafi ve tematik bir sergiyi disiplinlerarası bir anlayışla gerçekleştirebilmek için bir ekip kurmak ve bu ekibi yönetmekle sorumlu olur. Bu da küratörlüğün sergileme rolündeki değişimine işaret eder. Öyle ki artık küratör, yalnız başına sergi yapan bir aktör olmaktan çıkarak, kavramsal çerçeveyi belirlemek, çeşitli disiplinlerden uzman katılımcılar seçmek, çalışma ekiplerini yönlendirmek, bir mimara danışmak, sunuş açısından resmi bir konum almak, ansiklopedik bir katalogun basımını örgütlemek gibi görevleri de üstlenir. (Heinich & Pollack, 2001, 110).

Amerikan Müze Derneği – K rat rler Komitesi'nin (American Association of Museums CURCOM – Curators Comitee) tanımına göre ise küratör aşağıdakilerin hepsini ya da bir kısmını yerine getirir:

- Kendi alanları dahilindeki entelektüel gelişimlerde güncel kalmak, özgün araştırmalar yürütmek ve yenilerini geliştirmek, kendi alanı ve çevresi dahilindeki gelişimlere her daim katkıda bulunmak.
- Koleksiyonlar hakkında edinme ve elden çıkarma konusunda öneride bulunmak.
- Objeler, örnekler, tarihsel yapılar ve kültürel varlıkları kapsayan koleksiyonlara yönelik bakım ve gelişimde katkıda bulunmak.
- Yüksek profesyonel derecede kabul görmüş koleksiyonların bakımı için yeni politikalar formüle etmek ve yeni prosedürler meydana koymak.
- Koleksiyonda bulunan malzemelerin tarihini belgeleyecek ve tanımlayacak araştırmalar gerçekleştirmek.
- Müzeye ait olan veya ödünç alınmış nesnelere yorum katmak, açıklamak.
- Sergiler kurgulamak ve geliştirmek.
- Yapıtları yorumlamaya ve açıklamaya yönelik programlara katılımda bulunmak.
- Monografiler ve diğer malzemeleri yayınlamak.
- Medyada, kamusal toplantılarda, mesleki konferans ve seminerlerde kurumlarını temsil etmek (CURCOM, [07.10.2008]).

Ne var ki bu mesleki tanımın dışında, günümüzde pek çok kişi (akademisyen, filozof, eleştirmen, halkla ilişkiler danışmanı, sanat yönetmeni, tiyatro ve sinema yönetmeni gibi) küratörlük yapmaktadır. “Bu da sergi küratörünün işlevinde, başlangıçta müze küratörü konumunda gözlenmiş olan profesyonelleşme sürecine karşıt bir profesyonellikten çıkma süreci gibi görülebilecek bir duruma yol açar” (Heinich & Pollack, 2001, 111).

Diğer yandan, Alloway’ın de “Büyük Küratoryal Karartma” adlı makalesinde belirttiği üzere küratör pek çok baskı arasında duran bir aktördür(Alloway, 1996, 224):

“Küratör sayısız baskının öznesidir. Bunlardan bazıları hoş karşılanır; bazıları da muhtemelen etkinliğin güvenli bölgeleriyle/nde kalmak için kabul edilmez. Bunlar: (1) Sanatçı ya da sanatçıların yakınında olabilme arzusu. (2) Sanatçının başlıca satıcısı ya da satıcılarıyla iyi ilişkileri koruma mecburiyeti. (3) Koleksiyoner memnuniyetini sürdürme mecburiyeti. (4) Mütevelli heyeti ve yöneticilerin zevk beklentileri. (5) Küratöre eş değer grubun zevk beklentilerini kapsar.”

Sanatçı ve sanatçıların yakınında olabilmek, sanatın ne yönde şekillendiğini görebilmek açısından önemlidir. Sanatçının gelişimini, yaklaşımını iyi kavramak, o yapıtın en iyi biçimde sergilenmesinde yardımcı olur. Ne var ki burada küratör kendi ile sanatçı arasına bir çizgi koyabilmelidir. Sanatçının çok yakınında olmak veya onun dostu olmak, onun istediği ve gördüklerini izleyici için görünür kılmak anlamına gelmemelidir. Küratör sanatçıya dışarıdan ve içeriden bakabilen bir konumda olmak durumundadır. Tahmin edileceği gibi bu oldukça zor bir konumdur. “En baştan beri küratörler aynı ikilem içinde olagelmıştır. Bir yandan sanatçı ile aralarında onların temsilcisi olma sebebiyle bir taahhüt varken öte yandan sanatçı seçimi konusunda halkın aracısı konumuna gelmişlerdir” (Draxler, 2004, 18). Küratör, ne bir sanatçı, ne de sanatçının sevgilisi, ajansı, terapisti, spirüel danışmanı ya da sözcüsüdür. Küratör ya da küratörün birlikte çalıştığı kurum, bir sergi yaparak sanatçıya bir iyilik yapmaz. Bununla birlikte, bir sanatçı sergiye katıldı diye küratör ya da küratörün birlikte çalıştığı kurum, sanatçıya borçlu olmaz (Flood, 2001, 65).

Sanatçının başlıca satıcısı ya da satıcılarıyla iyi ilişkiler kurmak, sanatçının istenilen yapıtlarına kolayca ve zahmetsiz bir biçimde ulaşabilmek açısından önemlidir. İstenilen zamanda, istenilen yapıtın müzede olması bir bakıma buna bağlıdır. Ne var ki bunu yaparken, küratör, koleksiyonerin / yapıt satıcısının kölesi olmamaya da özen göstermelidir. Zaman zaman koleksiyonerler, kendi istekleri doğrultusunda müzeye yapıt koymayı talep ederler, bu noktada küratör doğru hamleleri yapmalı ve kendi istekleri doğrultusunda yapıtlara ulaşmalıdır.

Koleksiyonerin memnuniyetinin mecburiyeti için küratör, koleksiyoneri çok iyi tanımak durumundadır. Kimi koleksiyonerler vardır ki, yalnızca kendi istediği kişi ya da kurumlara yapıt satarlar. Böylesi durumlarda, kilit noktada duran bir sanat yapıtına ulaşabilmek için doğru yöntemin belirlenmesi gerekmektedir. Bu konuda doğru yöntem ise, ancak ve ancak koleksiyonerin çok iyi tanınmasıyla bulunabilir (Alloway, 224 - 226).

Mütevelli heyetinin ve yöneticilerin beklentilerinin tatmin edilmesi ise küratörün maruz kaldığı baskılardan belki de en önemlisidir. Bir bakıma bu küratörün görevidir de. Sanat içerisinde kimse vazgeçilmez değildir. Eğer bir küratör mütevelli heyeti ve yöneticilerin beklentilerini karşılayamazsa, bir diğeri karşılayabilir. Bunun bilincinde olan küratör de bu iki grubun isteklerini yerine getirmek için oldukça yüksek bir

performans sergilemek durumundadır. Ne var ki en önemli konu bunu yaparken sanattan ya da sanat yapıtının niteliğinden ödün vermemek zorundadır (Çalıkoğlu, 2007).

Küratör aynı zamanda, ona eşdeğer grubun da beklentilerini karşılamak durumundadır. Potansiyel olarak orada çalışan herkes küratörün izleyicisidir. Çalışanlar müzede belirli bir süre kalıp oradan ayrılmazlar. Hep oradadırlar. Sergiyi her daim izleme, inceleme ve eleştirme fırsatına sahiptirler. Dolayısıyla onların fikirleri büyük bir yansıma yaratır ve bu yansımayı mütevellî heyeti göz önünde bulundurur. Küratör, ona eşdeğer tüm bu kişilerle gerekli diyalogu kurmalıdır. Bu küratörün dayanak noktasıdır.

Çoğunlukla küratör, incelemek, araştırma yapmak ve yazı yazmak durumunda olduğu için akademisyenlerle karıştırılır. Ne var ki küratör müze içerisinde bir akademisyen görevi görmez. Bu müze geleneği için geçerli bir durumdur. Küratör akademisyenin yaratmış olduğu bilgiyi alıp dönüştürür. Akademik kişilik sabittir. Güçlü, hegemonik, kendi sınırlarının farkında olan bir yapıdadır. Küratör için bu geçerli değildir. Küratör kendini sürekli bozmalı, bir şekilde kendini dönüştürmeli ve kendi bilgisiyle, kendini değiştirmelidir. (O'Neill, 2007, 13).

Akademisyen ve araştırmacı da aynen küratör gibi, etiketlemeler yapar, zamanları, yerleri ve akımları işaretler. Ne var ki küratörün işaretleme sistemi akademisyeninkinden farklıdır. Küratör, kendi doğruları ile sanatı işaretleyebilir, fakat bir akademisyen için bu geçerli olamaz. Akademisyen, bilimsel veriler doğrultusunda etiketleme ve işaretleme yapmak durumundadır. Küratörü ve akademisyeni birbirinden ayıran diğer bir özellik ise ilişkiler ağıdır. Akademisyenin bir projesini gerçekleştirirken ya da bir araştırma yaparken herhangi bir ilişkiler ağına bağlı kalma zorunluluğu yoktur. Akademisyen ulaşabildiği bilgiler doğrultusunda çalışmalarını sürdürebilme özgürlüğüne sahiptir. Öte yandan küratör, sergisi üzerine bir araştırma gerçekleştirirken bile, kurumunun kimliğini göz önünde bulundurmak durumundadır. Bunun yanı sıra küratör, araştırması süresinde attığı adımları da belirli ilişkiler ağına göre planlar.

Tüm bu noktalardan yola çıkarak, küratörün müzedeki görevinin oldukça zorlu olduğunu söylemek mümkündür. Karsten Schubert'in de belirttiği üzere, çeşitli

anlaşmazlıkları karmaşık durumları çözebilmek ve bir anlaşma ortamı yaratabilmek için küratörlerin üstün becerilere sahip olmaları gerekmektedir. Günümüzde küratör pek çok beceriye sahip olabilmesi gereken bir kişidir. Öyle ki artık, bir küratör, sanatçının özgünlüğünü ve sanatını savunan, kültür politikalarını gözetken, kurum kimliğini ve çıkarlarını ön planda tutan, kuruma sponsor sağlayabilen ve izleyiciyi hem eğiten hem de eğlendiren biri olmalıdır. “Diplomat, akademisyen, eğitimci, muhasebeci, politik taraftar ve eğlence yeri sorumlusu: hiçbir meslek birbirinden bu kadar farklı becerileri gerektiriyor olamaz” (Schubert, 2004, 87).

2.2. Bağımsız Küratörler

Bağımsız küratörler, belirli bir kurumla daimi bağ kurmadan, tasarladıkları sergiyi gerçekleştirirler. Bağımsız küratörü, müze küratöründen ayıran en önemli fark, bağımsız küratörün, müze küratörleri gibi, herhangi bir kurumun politikası yönünde hareket etme zorunluluğunun ve herhangi bir sergi tasarlarken kurum kimliğini göz önünde bulundurma gereğinin olmamasıdır. Dolayısıyla bu durum bağımsız küratöre, araştırmalarında ve yaptığı sergilerde özgürlük sağlar. Bağımsız küratör, daha farklı tarihsel okumalar gerçekleştirebilir, sanat tarihinde ya da sanat kavramları arasından istediği bir konuyu ele alarak, o kısımdaki sanatı görünür kılabilir ve böylece alışlagelmiş sergi sürecinin dışına çıkabilir.

Küratör, sanatı takip etmek için sanatçı ile ilişkisini çok sıkı tutmalıdır. Japon küratör Yuko Hasegawa’nın da belirttiği üzere, bir sergi üzerinde çalışılırken, küratoryal isteğin, sanatçının isteği ile çarpışması, etkileşime geçmesi gerekmektedir. Her ne kadar sanatçıya göre bu iletişim ve etkileşim değişecek olsa da, sonuçta ortaya çıkan bütünleşme iyi bir sonuç verecektir. (Hasegawa, 2001, 78) Bağımsız küratör, sanatçı ile müze küratöründen daha fazla bağ kurmak durumunda kalabilir. Müze küratörü ile sanatçı arasındaki ilişki sonuçta kurumsal bir noktada ilerlemek durumundadır. Fakat bağımsız küratör, hiçbir kurum ya da kuruluşun temsilcisi olmayarak, sanatçı ile bağını birey olarak kurar.

Küratör Stephen Wright’a göre, şimdi sanat dünyasında küratörlük modeli tarafsızmış gibi görülüyorsa da, bu durum görüldüğü gibi değildir. Wright bağımsız küratör teriminin, ilk olarak 1975’te, genel ekonomi içinde, şirketleri küçültme,

yeterlikleri dış kaynaklara bağlama ve danışmanlar talep etmeye doğru bir yönelimin ortaya çıkışıyla aynı zamanda kullanıldığını belirtirken, bağımsız küratörün belirli ama yanlıslanamaz bir şekilde, sanat dünyasının, daha genel dış danışmanlar edinen iş dünyasına verdiği yanıt olduğunu savunmaktadır. Sonrasında tanık olduğumuz şeyin ise, genel ekonominin doğasındaki süregitmekte olan yer değiştirme olduğunu öne süren Wright, bu arada hiyerarşik düzenin yerine ağ kurma ve ağımsı yapı geçmeye başladığını söylemektedir. Wright, ağ kurmayı tercih eden yönetim tekniklerinin, sanat modelinin bazı unsurlarını taklit etmeye ve kendine mal etmeye başladığını belirtmektedir. (Wright, 2004, 213 – 214). Dolayısıyla, bağımsız küratörün görevini açıklayabilmek ve günümüz dünyasında neler yaptığını formüle edebilmek için, öncelikle 1960 sonrası sanatta ve dünyadaki değişimlere değinmek gerekmektedir.

2.2.1. Bağımsız Küratörlüğün Ortaya Çıkışı: 1960’lı Yıllarda Sanat Dünyasında Değişimler

Bağımsız küratörlük, 1960 sonrasında sanattaki değişimlerle birlikte ortaya çıkmıştır. Harald Szeemann, 1969 yılında *When Attitudes Become Form (Davranışlar Forma Dönüştüğünde)* adlı sergiyi açtığında, bu sergi bir başkaldırı olarak nitelendirilmiştir ve günümüzde Szeemann ilk bağımsız küratör olarak değerlendirilmektedir. Her ne kadar Szeemann o sırada Berlin’deki Kunsthalle Bern’in direktörlüğüne devam ediyor olsa da, bu sergi ona Documenta 5’in kapısını açmış ve bundan sonra bağımsız bir küratör olarak yoluna devam etmiştir. Elbette ki Szeemann’ı o dönemde etkileyen çeşitli faktörler bulunmaktadır. Örneğin dönemin sanatsal ve düşünsel ortamı bağımsız küratörlüğün çıkmasına ön ayak olmuştur.

1960’lı yıllar, modernitenin etkisini yavaş yavaş kaybetmeye, postmodern hayatın kendini görünür kılmaya başladığı bir zamandır. “Postmodernlik, modernliği katlanılabılır kılmış olan umutlar ve hayallerden yoksun modernliktir”(Hebdige, 1988, 195) der Dick Hebdige. Her ne kadar burada Hebdige karamsar bir tanım yapsa da Krishan Kumar postmodernizmi daha kapsayıcı bir çeşitlilik olarak ele alır (Kumar, 2004, 127, 128):

“Postmodern kuram çağdaş toplumdaki indirgenemez çoğulculuk ve çeşitliliği yadsımaz. Çağdaş toplumu gelenekselin karşıtı olarak modern kılan da bu çoğulculuk ve çeşitliliktir ama bu çoğulculuk herhangi bir belirgin ilke uyarınca düzenlenip bütünleştirilmez. Bu çoğulculuk ve çeşitliliğe şekil ve anlam kazandıracak herhangi bir denetleyici ve yönlendirici güç yoktur ya da hiç değilse bundan böyle yoktur – ne Marksistlerin savunduğu gibi ekonomide, ne liberallerin düşündükleri gibi politik birimde hatta ne de muhafazakarların ısrarla üzerinde durdukları gibi tarihte ve gelenekte. Toplumun tüm kesimlerinde yalnızca az veya çok tesadüfi yönsüz bir akış söz konusudur. Alanlar ya da kesimler arasındaki sınırlar çözülüp dağılmış. Ne var ki bu çözünme bir yeni – ilkelci bütünlüğe değil, bir postmodern parçalanma durumuna yol açmıştır”

Postmoderne ilişkin makul ölçülerde net bir tanımla işe başlamak oldukça zordur çünkü bu postmodern pratiğin büyük kısmına ters düşmektedir. Postmodernistler genellikle tanımlama yapmaktan kaçınırlar bunun kısmen nedeni, “postmoderne ilişkin modern bir tanım yapmaktan kaçınmanın zor olmasıdır; aslında postmodernizme ilişkin herhangi bir tanım modernist olacaktır” (Nederveen Pieterse, 1992, 26). Fakat genel olarak postmodernizmin temel düşünce ve pratiklerin tamamının II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Ardından, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, postmodernizm, Fransa'da görülen teorik çalışmaların ve felsefi tartışmaların sonucunda, felsefi olarak da kendini ifade etmeye başlamıştır. Postyapısalcı felsefe, postmodernizmin düşünsel felsefi planını oluşturmaktadır. Bu dönemde modernist düşünce sorgulanmaya başlanmış ve bu düşüncelere kaynak olan düşünce biçimleri ya da temel kuramsal kavram ve kategoriler irdelenmiştir. Temelde postmodernist yaklaşımda, bilim, teknoloji, sanat, siyasal özgürlükler adına yapılan her şeyin ortak amacı ilerleme ve insanın özgürleşmesidir demek mümkündür. Kumar bu konuda şunları söylemektedir (Kumar, 1994, 133):

“1960'lı yılların *karşı – kültürü* postmodernizm bayrağını şevkle benimsedi. Postmodernizm yandaşları kendilerini, ister kültür ister politikada olsun, modernizmin temsil ettiği her şeye karşı bir meydan savaşına hazır görüyorlardı. Pop sanat ve pop müzik, sinemada *yeni dalga* ve edebiyatta *yeni roman*, *happening* ve *be – in*, kitle gösterileri ve protestoları, sanat ile hayat arasındaki sınırların kaldırılması, estetik tefekkür ya da düşünsel çalışmadan ziyade cinsellik ve uyuşturucular aracılığıyla duyarlılığın yeşertilmesinin tercih edilmesi, gerçeklik ilkesi karşısında haz ilkesinin hak iddialarının yükseltilmesi: Tüm bu yollarla karşı – kültür, modernizmin seçkin, içrek ve otokratik dünyası olarak gördüğü şeylere saldırdı”

Diğer yandan postmodern durum dışında globalleşen dünya düzeni ile birlikte 1960 sonrasında bölgesel ve global sanatçı kavramı da ortaya çıkmıştır. Stephen Wright'a göre bölgesel sanatçılar çağlar boyunca eski gelenekleri, modernitenin mümkün

kıldığı karışım sayesinde, başka kültürlerden alınmış biçimsel yeniliklerle güçlendirip zenginleştirerek sonsuz hale getirmişlerdir. Günümüzde pek çok sanatçı kökenlerine özgü görsel anadili kullanırken bile tarihsel anlarını derin bir yoğunlukla yaşamaktadır. Yerleştirme veya tuval resmi farketmeksizin, sanat, öncelikle bir bağlam sunmalıdır. Öte yandan modernist bir çizgide çalışan dünya sanatçıları hızla değişen toplumların şimdiki zamanına yoğunlaşmışlardır. Bu sanatçılar, çalışmalarını, dayanaklarını kaybetmiş bir dünyanın karışıklığını yansıtan işler olarak görmektedirler. Aslında bu sanatçılar, modern hayatın dayatmalarını yerine getirerek, kendilerini herhangi bir coğrafi ya da toplumsal belirleyicilikten özgürleştirmek isterler. Asıl istedikleri, bağlı oldukları coğrafyadan ayrı bir özerklikte, özgür ifadeyi yansıtabilecekleri çalışmalar üretmektir. (Wright, 2004, 84)

Kavramsal Sanat

1960'lar ile birlikte ara şeyler yavaş yavaş vuku bulmuştur. Fluxus, happening kendini göstermiş, tam anlamıyla sanatın düşünce yapısını değiştirmiştir. Kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat, en geniş anlamıyla sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan bir sanattır. Sanatı bilimle eş tutarak herhangi bir sanat dalının içeriğiyle sınırlamadan, bir bütünlük içinde irdelemiştir. Kavramsal Sanat, 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıktığında sanat dünyası bütünüyle sarsılmıştır. Modern sonrası bu tepki, özünde; biçimsel yetkinliği arayan alışlagelmiş sanatın yerine bir anlamda yeni bir yaşam şekli önerisinde bulunan bir anlayış olarak da kabul edilebilir. Stephen Wright, modernist çizgiden kopup yalnız coğrafi sınırları değil, sanatı, sanat olmayandan ve öteki çeşitli toplumsal girişimlerden ayıran ve bölgeselliğe karşı olan sanatçıların, her sınırları yok saydıklarında, bölgesellik ve yerellik meselesini aştıklarını söyler. Wright'e göre bu sanatçılar, sanatı daha çok sınırları geçme ve disiplinlerarası etkili olan bir anlam üretme dizgesi gibi görürler. Wright, böylelikle sanatın, disiplinlerarası bir hale geldiğini ve coğrafyaların dışına taşıdığını söylemektedir (Wright, 2004, 84, 86).

Kavramsal sanatçılar, geleneksel sanatın sınırlarını aşmayı hedeflemişlerdir. Bunu çağdaş düşünceden yararlanarak gerçekleştirme çabası içine girmişlerdir. Çağdaş sanatın türleri arasında; Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı, Vücut Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat, Süreç Sanatı, Video Sanatı, Nesne

sonrası sanat ya da Nesnesiz sanat yer almaktadır. Bütün bu sanat türlerindeki ortak nokta, temel meseleyi iletmek için kullanılan aracın, dil, çeşitli nesneler, insanın kendisi ya da doğa olmasıdır. Fakat kavramsal sanatçılar bu aracın sanat yapıtının kendisi olarak algılanmasına da karşıdırlar çünkü aslında temel mesele verilmek istenen mesaj, kavram ya da düşüncedir. Kavramsal sanat için sanat tamamen düşünsel bir süreçtir. Böylelikle sanat nesnesi bir meta olmaktan çıkar.

Kavramsal sanatın köklerinin atıldığı coğrafyanın Amerika Birleşik Devletleri olduğunu söylemek mümkündür. Nancy Atakan, Kavramsal Sanatın, Duchamp'ın, Jasper Johns, Rauschenberg, John Cage ve Merce Cunningham'ın çalışmalarıyla yorumladıkları ve yaygınlaştırdıkları düşünceler üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir. Bu sanat türü bazı yönlerden Minimalist yapıtların doğal bir sonucu olarak da algılanabilir. Bu terimi önceden kullanan sanatçılar, Henry Flint ve Edward Kienholz'dur. Fakat terime yeni bir anlam kazandıran Sol LeWitt'in *Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler* ve *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* başlıklı iki makalesidir. Sol LeWitt bu yazılarında sanat ve düşünce arasındaki bağın önemi üzerinde durmuş, sanatın bilişsel (kognitif) bir işlev ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğuna dikkat çekmiştir. Kavramsal Sanat'a yön veren sanatçılardan bir diğeri, Joseph Kosuth, 1969'da *Art after Philosophy* (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth'a göre kavramsal sanat, sanat kavramının temellerini irdelemelidir. Ona göre, Duchamp'ın hazır-nesnelerinden sonra, sanat artık biçime değil işleve odaklanmak durumunda kalmıştır. 1965'te Kosuth *Üç Tabure* adlı yapıtını sergilemiştir. Bu yapıtta gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır. Kosuth için tüm sanatsal öneri özünde sanatın bir tanımlaması anlamını içerir ya da böyle bir tanımlamanın sonucu sanattan başka bir şey olamaz. Sanat alanını dil açısından araştırdıktan sonra Kosuth, nesnenin dilbilimsel tanımlamanın yerini aldığı ve dış dünya ile özel olarak önerilmiş kavramların yapamayacağı kadar çok sayıda ve doğrudan ilişki kuran bir sanata yönelmiştir (Atakan, 1998, 11, 12).

Nancy Atakan'a göre, 1975 öncesinde kavramsal sanata yön veren her akım kendinden menkul bir biçimde hareket etmiştir. Fakat 1980 sonrasında sanat alanında ürünler ortaya koyan sanatçıların ortak amaçları vardır. Bunlar:

- Güçlü sanat kurumlarına karşı gelerek varsayımları yıkmak.
- Sanatın satılabilir veya rant elde edilebilir bir ürün olmadığını vurgulamak.
- Deneyimi tetiklemek, algıyı sorgulamak.
- İmge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek.
- Sanat ve estetik ayrımını ortaya koymak.
- Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak.
- Galeri/müze/sanat sistemine bir alternatif geliştirerek sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak.
- Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak (Atakan, 1998,12).

Tüm bu amaçlar doğrultusunda sanatçılar kavramsal sanatın açmış olduğu yolda, müzeler ve galeriler gibi kurumları eleştirmeye, sanat tarihinin içindeki konu ve temaları yeniden ele almaya başlamışlardır. Sanatçılarla birlikte bu zamana kadar, batı sanatının, kendi tarihini belirli varsayımlar üzerine kurduğunu, 1960’lardan sonra bazı durumların çalıntı, yalan olduğunu söyleyen kişiler ortaya çıkmıştır. Sanat tarihini daha farklı biçimde okuyabilen, araştırmasını bu yönde yapabilen kişiler olarak, küratörler, 1960 sonrası, bu durumu masaya yatırarak şimdiye dek ele aldıkları ve inandıkları tarihin onların tarihi olmadığını söylemişler, tarih böyle bir yerse buna güvenmemek gerektiğini vurgulamışlardır. Küratörler Batının son yüzyılda ortalığı talan ettiğini ve bu talanın bir sorumlusu olması gerektiğini savunmuşlardır. Küratörlerle birlikte dünyanın, Batı’nın şimdiye dek ele aldığı ve kayda geçirdiği biçimde olmadığı ortaya çıkmıştır. Dünyanın küçük olduğu düşüncesi bu yıllarda anlam kazanmıştır. Bu gelişim ve değişim içerisinde bir şeye ihtiyaç duyulmaktadır ve bu ihtiyacı da küratör karşılamıştır. (Çalıkoğlu, 2007)

Elbette ki sanat tarihini yeniden ele alan ve kurumları eleştiren kesim yalnızca küratörler olmamıştır. Aksine küratörler, zaman zaman yöntemlerini sanatçılar tarafından geliştirilen pratikler üzerine kurmuşlardır. JensHoffmann’a göre küratörlüğünü sanatçıların yaptığı sergilerin bir kolunu, 1980’lerin sonu ve 1990’ların ortalarına dek yapılan ve sergiler sistemleri ile sanat kurumlarını eleştirel olarak ele alan grup sergileri oluşturmaktadır. Bunlar arasında, Joseph Kosuth’un, Brooklyn Müzesi’ndeki *The Play of the Unmentionable’ı* (Sözü Edilemez Oynu) (1990), Fred Wilson’ın Baltimore’da, Maryland Tarihsel Toplum’unda *Mining The*

Museum'u (Müzeyi Kazmak/ Müzeye Mayın Döşemek) (1992), göze çarpmaktadır. Benzer bir yaklaşım ise, Hans Haacke'nin, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen'daki kalıcı koleksiyonun *Viewing Matters: Upstairs (Sorunları Değerlendirmek: Yukarısı)* (1996) adlı sergidir. Haacke, yapıtların müzenin deposundan rastgele seçilmesini kararlaştırmış ve bu da beklenmeyen ve tezat oluşturan bir sergilemeye yol açmıştır. 1985 ve 1991 yıllarında Whitney Bienallerinde, Group Material kolektif grubu tarafından düzenlenen sergiler, küratoryal yönetime yönelik eleştirel incelemenin başka bir yönünü ortaya koyar. Örneğin *Americana* (1985), Whitney Bineali'ne alternatif olarak başlamıştır. Burada, grup, bienalde bulunması gerektiğini düşündüğü ve New York Galerileri sahnesinde bulunmayan, kültürel açıdan çok çeşitli arka planlara sahip ve genellikle kadınlardan oluşan sanatçılara yer vermiştir. Sergi, Amerikan sanatının bir incelemesini sunmuş ve grubun da çabalarının sonucu olarak, müze lobisindeki *"Salon des Refusées"e (Reddedilenler Salonu)* dönüşmüştür. 1991'de Group Material, yine Whitney Bineali'nin bir parçası olan, sanatçıların Whitney Biealinde olması gerektiğini düşündüğü bir konu olarak, AIDS krizi ile ilişkili birçok sanat yapıtı, dokümanter ve anı nesnelerinden oluşan, *AIDS Time Line'i (AIDS Zaman Çizgisi)* organize etmiştir. (Hoffmann, 2006, 325)

Dikkat çeken sergilerden arasında, Martha Rosler'in *If You Lived Here...(Eğer Burada Yaşasaydın...)* (1989) ve Barbara Kruger'in önderlik niteliğindeki *Pictures and Promises: A Display of Advertising, Slogans, and Interventions'ı (Resimler ve Vaatler: Bir Reklam, Sunum ve Müdahale Gösterimi)* (1989) yer almaktadır. Rosler'in programı üç grup sergisinden ve zengin kaynaklı yayınlarla desteklenen dört kamusal forumdan oluşmuştur. New York Dia Art Foundation'da gerçekleşen proje, gerçek ve hayali olana; mimari ve şehir plancılığına olduğu kadar, şehircilik, evsizlik, iskân ve kiracılık sistemi ile ilişkili sorulara da odaklanmıştır. Rosler'in, kendine ait sanatsal inceleme programı, daha büyük sosyal ve politik anlama yoğunlaşırken, Kruger'in sergisi de, onun kitle iletişimi ve reklamın gücünün eleştirisine uzun süredir kafa yormasının bir ürünü olarak görülebilir. *Pictures and Promises* sergisi Newyork'da The Kitchen'da yer almıştır ve Jenny Holzer, Sherrie Levine, Laurie Simmons, James Welling, Hans Haacke, Hannah Wirke gibi birçok sanatçının işlerinin, yoğun bir reklam enstalasyonu ile yan yana getirilmesinden oluşmuştur. Kurumsal eleştirinin güncel şampiyonu, Andrea Fraser, aynı zamanda

Kaliforniya, Berkley Üniversitesi, Üniversite Sanat Müzesi'nde *Aren't We Lovely?* (*Çok Hoş Değil Miyiz?*) (1992) adlı sergiyi de gerçekleştirmiştir. Fraser, mal varlığını üniversiteye bırakan Thérèse Bonney'nin mirasını incelemiş ve özel yaşamından genel koleksiyona giden bir geçişle hazırladığı bir sunumla onun yaşamının bir portresini çizmiştir. Fraser, bunu yaparken, kişiler ve kurumlar arasındaki çelişkili, gerilimli durumlara dair sorular ortaya atmıştır. (Hoffmann, 2006, 325, 326).

Hoffmann'ın da belirttiği üzere sanatçılar, sanat tarihi içerisinde, farklı sergileme pratikleri geliştirmişlerdir. Bu pratikler, beklenenin aksine sanat dünyası içerisinde var olan küratörün rolünü azaltmaktansa, küratörün önemini daha da artırmıştır. Sanatın görünür olduğu yerler ve görünür olduğu araçlar değiştikçe, tüm bunları düzenlemek, açıklamak üzere aktörlere ihtiyaç duyulmuştur. Sanatçı, sanatı üretendir. Küratör ise, üretileni izleyiciye aktarmakla görevli aracı konumundaki kişidir. 1960 sonrasında, sanatın yeniden tanımının yapılması ve sanatın diğer düşünce alanları içindeki yerinin saptanması sürecinde küratör, bu tanımları yeniden belirleyen kişi ve eleştirmen görevini de almıştır.

2.2.2. Bağımsız Küratörün Sanat Dünyası İçerisindeki Rolü

Buradan yola çıkarak, bağımsız küratörün, sanatla birlikte şekillenen ve kendisi de sanatı şekillendiren öğelerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Bağımsız küratörler, müzelerde benimsenen sergi pratiklerinin aksine, tarih anlayışını da farklı bir açıdan ele almalarıyla, sergileme alanında yeni bir yol açmışlardır. Elbette ki bu durum, küratör ve sanatçılar arasındaki iş birliğinden ortaya çıkmıştır ve bu pek dile getirilmemektedir (Hoffmann, 2006, 323).

Burada şu soru ortaya çıkmaktadır; küratör, iş birliği içerisinde olacağı sanatçı ve kurumları neye göre seçmektedir? Zaman zaman bağımsız küratör, müze küratörü gibi, sanat tarihi içerisinde önemli bir yere gelmiş ya da bir kurum çatısı altında var olabilecek sanatçıları seçmektense, sanat dünyasına yeni adım atan sanatçılara yer vermeyi tercih eder. Fakat diğer yandan, bağımsız küratör de müze küratörü gibi bir tutarlılık göstermek durumundadır. Dolayısıyla, sanatçı seçiminde, bağımsız küratörün de baskı altında kaldığı durumlar gerçekleşir. Müze küratörü, içinde

bulunduğu kurumun diğer çalışanlarından, yöneticilerinden, müteveli heyetinden kaynaklanan bir baskı ile karşı karşıyadır. Fakat bağımsız küratör böyle bir baskıyla karşılaşmaz, aksine, bağımsız küratör, tutarlı olabilmek adına, kendine uyguladığı baskı altındadır. Bağımsız küratör, bunu yapabilmek için, sanat dünyası içerisinde kendini konumlandırır. Kendi bulunduğu noktadan sanatın gidiş yolunu çizer ve bu gidiş yoluna uygun sanatçıları seçer. Her küratör, kendi konumlandığı nokta elverdiğince, sanat yapıtına ve sanatçıya ulaşır. Dolayısıyla bağımsız küratörün ulaştığı sanatçı, onun başarısını ya da başarısızlığını belirler.

Yukarıdakilerden yola çıkarak, bağımsız küratörün rolünün de müze küratöründen çok farklı olmadığını söylemek mümkün olabilir. Aynen müze küratörü gibi, bağımsız küratör de (1) sergileyeceği yapıtı en doğru biçimde seçmeli, (2) onu bağlamına uygun biçimde sergilemelidir. Ne var ki, bağımsız küratör, müze küratörü gibi, müteveli heyeti ve yöneticilerin zevk beklentileri ile müzedeki küratöre eş değer grubun zevk beklentilerini karşılamak durumunda değildir. Fakat bağımsız küratörün karşılaştığı çeşitli baskılar da bunlara yakındır.

Yukarıda bahsettiğimiz, küratörün bağımsızlığı durumu da işte burada devreye girer. Her ne olursa olsun, küratörlerin işbirliği içerisinde oldukları belirli kurumlar vardır. Bir serginin gerçekleştirilebilmesi için, küratörler bu kurumlardan destek alırlar. Dolayısıyla, tam bir bağımsızlıktan söz etmek güçtür. Örneğin bağımsız bir küratör, sergisini gerçekleştirmek için bir bankanın sponsorluğundan yararlanabilir. Bu durum, küratörü sponsora karşı sorumlu yapar. Sponsor, aynen müzede olduğu gibi, bağımsız küratöre de belirli amaçlar doğrultusunda yardım eder. Bu nedenle, eğer bir firma bir sergiye sponsor oluyorsa, bu sergiden ve dolayısıyla küratöründen belirli beklentileri olduğu anlamına gelir.

Diğer yandan küratörün bağımsızlığı, zaman zaman küratörün sanatçının önüne geçmesi gibi durumları doğurabilir. Geçtiğimiz son on yılda, küratörün görev tanımının değişmesiyle, küratörün sanat dünyası içerisinde bir star olduğu söylemleri ortaya çıkmıştır. Sanatçı, bağımsız küratör ve sanat eleştirmeni Hans-Dieter Huber küratörlük için şunları söylemektedir (Huber, 2004, 125) :

“1997 yılında Helsinki Nifca Center’da düzenlenen “Süreci Durdurmak? Sanata ve Sergilere Güncel Bakış” konferansında Münihli sanatçı, müzisyen, eleştirmen, küratör Justin Hoffman’ın konuşmasının başlığı “Tanrı Küratördür”dür. Polonyalı-İngiliz sosyolog Zygmunt Bauman ise “Tanrı’ya şükür ki küratör değilim” demiştir. Bu söz, onun ne bir Tanrı ne de bir küratör olmadığı sonucunu doğurmuştur. Ancak şu da eklenmelidir ki Tanrı’nın kendisi de bir küratör

değildir. Bu bakış açısı, O'nun dünya üzerindeki temsilleri için geçerlidir. Yani, dini kurallara göre, küratör dini duruşmalarda akıl hastaları ve zeka özürlülerin adına bekçilik yapmak üzere görevlendirilmiştir. Almanca dini terminolojide 'Kuratus' kelimesi, kilise tarafından yönetilen bir bölgenin yöneticisi anlamındadır. Kuratus, papazın altında çalışan bir çeşit asistan rahip gibidir ancak bazen de bağımsızdır. Özellikle, Pazar sabahı, dinsel törenlerle aynı saatte açılışı yapılan bir serginin popüleritesi düşünüldüğünde, bu kavramın tarihi doğrultusunda kesinlikle bir paralellik kurulabilir.”

Huber, son yıllarda küratörlerin sergilerde fazasıyla ön plana çıktığını burada vurgulamaktadır. Huber, Richard Sennet *Die Tyrannei der Intimitat (The Tyranny of Intimacy) Samimiyetin Zulmü'nde* bunu çok iyi bir şekilde açıkladığını söyler ve gitgide küratörlerin sergilerin organizatörleri olarak daha çok öne çıktığını vurgular. Birinin, sadece çalışanların tabloları düzgün yerleştirdiğini kontrol etmesi bile, isminin “Küratörlüğünde..” başlığı altına şaşalı kült bir isim olarak yazılmasıyla ortaya çıktığını söyleyen Huber, eğer küratörün ismi biliniyorsa, çoğunlukla sergiden ne beklendiği de biliniyordur der (Huber, 2004, 125).

Berlin'deki Bethanien Sanat Evi Müdürü Christoph Tannert, sanatsal yöntemin küratörlerin eline nasıl düştüğünü sorgulamaktadır. Tannert'e göre tüm sorular, küratörlerin durumu ve yargılama yetkilerinin bir normallik makinesinde kaybolduğu hakkındadır. Küratörler bu durumdan ve parasızlıktan dolayı arada kaldıklarını iddia ederler. Bu sonuçsuzluk, sanat ve sanat eleştirisinde küratörün görünen başarısı, artık arka planda değil, kültürel-politik sahnenin merkezindedir. Geçerli durum ise sergi-düzenleme alanında kişisel sunumlar ve yorumların önemini vurgulanmasıdır (Tannert, 2004, 21).

Genellikle belirli küratörler, sanatçı gruplarıyla ilişkilendirilir. Bu sanatçılar, bir sergiden diğerine bireysel küratörlerin yol göstericiliğinde beraber çalışırlar. Böylece küratörler; sanatçılar, kurumlar ve toplum arasındaki arayüzü işgal eder ve tanımlarlar. Buradaki soru, bir kişiye odaklanmış bir çağdaş sanatın tanımlayıcı gücünü görmek isteyip istemediğimizdir. Dolayısıyla böylesi durumlarda, küratörün gücü ve iktidarı üzerine sorularla karşılaşırız. Müze küratörü, koleksiyonu genişletme ve müze için farklı sergiler oluşturma zorunluluğundan dolayı çoğunlukla farklı sanatçılarla çalışır. Ne var ki günümüzde çoğu bağımsız küratör belirli bir sanatçı grubuyla çalışmayı tercih eder. Bu küratöre sergilerini gerçekleştirmesi esnasında bir güven sağlar. Önceden çalıştığı, çalışma disiplinine ve yöntemine tanık olduğu sanatçılarla iş yapmak küratör için kolaylıktır. Küratör sergiyi gerçekleştirirken, nelerle karşılaşabileceğinin, birlikte çalışacağı sanatçıdan neler beklemesi

gerektiğinin bilincinde olur. Bu durum nihayetinde belirli küratörlerin belirli sanatçılarla çalışması ile sonuçlanır.

Diğer yandan bazı küratörlerin aynı zamanda birer sanatçı olması da sorun yaratabilir. Max Dieter Huber'e göre, bu durum bir bilinmezlik yaratmaktadır (Huber, 2004, 125):

"Neredeyiz? Gittikçe artan küratöryel mutlakiyet döneminde mi yoksa şimdiden küratöryel aydınlanma çağında mıyız? Küratör giderek kendini daha çok yansıtan bir hale gelmiştir. Faaliyetlerini eleştirerek veya eleştirmeden yansıtmaktadır. Bu bir sır değildir, iletişim biliminde bu artan kendini yansıtıcı durum ve artan söylev, benim "küratör sistemi" olarak tanımladığım bağımsız sistemin farkını doğurur. Ancak bu sistem henüz yeterince bağımsız ve farklı gözükmemektedir. Çünkü birçok küratör aynı zamanda hem eleştirmen hem de sanatçı olarak etkindir."

Elbette ki küratör, sanatçı ve eleştirmen gibi hareket ettiğinde, nesnellik problemi ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan küratörler, birer sanatçı olmasalar bile, sanatçılarla ilgili nesnellik problemi ile karşılaşmaları mümkündür. Bu nesnellik problemi, küratörlerin, sanatçılar, sponsorlar, kurumlar gibi pek çok denge arasında durmalarından kaynaklanır. En baştan beri küratörler aynı ikilem içinde olagelmiştir. Bir yandan sanatçı ile aralarında onların temsilcisi olma sebebiyle bir taahhüt varken öte yandan sanatçı seçimi konusunda halkın aracısı durumuna gelmişlerdir. Yetki, taraf ve çıkar çatışmaları bertaraf edilmiş olsa da bu fonksiyonların çalışmasındaki iki kutupluluk günümüze kadar süregelmiştir. Baştan beri soru, bu ölümcül kutupluluktan nasıl kurtulmak gerektiğidir. Küratör Helmut Draxler'a göre küratörlük, sanatçı açısından bir güç kurumu (zaman zaman sanatçı küratörü dize getirse de küratör sanatçı karşısında yetkilidir) ile karşı taraf açısından değerlerin yerleştirilmesinin toplumsal fonksiyonu arasında son derece sorunlu bir taahhüttür (Draxler, 2004, 18).

Bağımsız küratör ve sanat eleştirmeni Ekaterina Andreeva küratöryal yaklaşımın problemli yanına şöyle yaklaşmaktadır (Andreeva, 2004, 22):

"Küratör hakkındaki genel tahminler belki de onun başarısız sanatçı ve herhangi bir şeyde yeteneksiz olduğudur. Benim fikrimce onun, tersine çok önemli işlevi vardır. Bunu daha iyi anlamak için Laurence Sterne'nin Tristram Shandy'nin hayatı ve düşünceleri, romanından bir kesitle açıklanabilir. Burada belirlenen kavram ve romandaki asıl kahramanın doğumu betimlenmiştir. Tristram Shandy'nin annesi gibi, küratör de sanatçıların vuruş sesini, darbesini çok önemli anlarda yanlış sorular sormakla ifade ediyor, böylece işin gelecekteki akıbetinin negatif etkilerinin oluşmasını ortadan kaldırıyor, bir at doktoru gibi, o işini sakat edebilme sanatı sayesinde doğum anına müdahalesini gerçekleştiriyor. Birkaç küratör kendilerini sanatçıların işlerini yarattıklarını iddia ederek, bizlere ilkel insanların geleneklerini hatırlatıyor, buna göre adam yüksek sesle inleyerek, çocuğu doğumunu taklit ediyor. Küratörün görevi bir ebeninki gibidir, kötülük gereklidir ve bu yüzden ikisi de önemlidir, onu kötüye

kullanmak tehlikelidir. Ancak iyi küratör sanatçılar için büyük avantaj yaratır, dikkat ve sabır ödeyerek, modernizmde yok olan ilhamın yerini doldurarak, yeni bir baş yapıt yaratılmasına katkıda bulunuyor.”

Max Dieter Hueber, küratör – sanatçı ilişkisindeki problemlere şöyle yaklaşmaktadır (Hueber, 2004, 126):

“90’ların başlarından itibaren, imza, belirli bir tarz, belirli bir imaj, belirli küratörlerle ve kendisine ait olan işlerle ilişkilendirilen bir isim gibi bir şeyler vardı. Önceleri bir sanatçının eserini karakterize eden şey onun üslubu, imzası ve ismi iken şimdi küratörün işinin doğruluğudur. Eğer sanatçı kendine rekabeti artan küratör piyasasında yer edinmek istiyorsa; yanlışsız, özgün ve yeni bir elyazısına/imzaya mümkün olduğu kadar hızlı sahip olmalıdır. Böylelikle kendini kurtarabilir ve dikkati üstüne çekebilir. Bu aynı zamanda mümkün olduğu kadar çok para anlamına gelir. Asıl soru, bu değişimlerin stratejik olarak sanatçı için ne ifade ettiğidir. Sanatçının eğitimi boyunca yenilikçi ve net olmak, benzersiz bir tarz yaratmak için büyük çaba göstererek öğrendiği her şey şimdi, aniden onun üzerinde bir seviyede yani küratör arkadaşının seviyesinde ortaya çıkmaktadır. Böylece sanatçının üslupsal mutlakiyetine el konulmuş ve daha aşağı bir kademeye kaydırılmıştır. Küratörün semantik yükselişi, sanatçının ve eserinin semantik çöküşünü beraberinde getirir”

Bağımsız küratörlük için tam bir görev tanımı yapılamadığı gibi, bağımsız küratörün tam olarak kim olduğunu söylemek de güçtür. Dolayısıyla zaman zaman yukarıda bahsedildiği üzere sanatçı ve küratör arasındaki görev dağılımına dair problemler çıkabilmektedir. Tüm bu tartışmalar bir bakıma doğru olsa da küratör, sanatçının üzerinde otorite kurmaya çalışan, sanatçının ve sanat yapıtını önüne geçmek için çabalayan, piyasanın kendi etrafında dönmesi için planlar kuran bir karakter değildir. Her ne kadar sanat dünyası içerisinde böylesi örneklerle rastlamak mümkün olsa da küratör, sanatı görünür kılmak için gerekli şartları hazırlayan, bunun için araştırma yapan, belirli bir entelektüel birikime sahip kişidir. Küratörün görev tanımını özetlemek gerekirse günümüzde küratörün görev tanımı içinde bulunduğu yere göre değişmektedir ve buna göre iki çeşit küratör bulunmaktadır.

- *Müze küratörü:*

- Sanat alanındaki gelişmelerden haberdar olmak ve bunlara katkıda bulunmak üzere her daim araştırma yapmak,
- Koleksiyonlar hakkında edinme ve elden çıkarma konusunda öneride bulunmak,
- Koleksiyonların korunmasını sağlamak,
- Sergiler kurgulamak ve geliştirmek,
- Müze içi programlara katkıda bulunmak
- Monografiler ve diğer malzemeleri yayınlamak,
- Medyada, kamusal toplantılarda, mesleki konferans ve seminerlerde kurumunu temsil etmekle sorumludur.

- *Bağımsız küratör:*
 - 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllarda değişen sanat (kavramsal sanat) ile ortaya çıkmıştır.
 - Kavramsal sanat, küratoryal yapıyı da etkilemiş, kendinden menkul bir küratör modeli ortaya çıkmasını sağlamıştır.
 - Kavramsal sanatın kullandığı eleştirel bakış ve kavramsal sanatçılar tarafından dile getirilen “kurum eleştirisi” bağımsız küratörlüğün temelerini oluşturur.
 - Herhangi bir kuruma, o kurumun kimliğine ve politikasına bağlı değildir.
 - Müze küratöründen daha farklı okumalar yapabilir, sanat tarihi ya da çağdaş sanat içerisinden istediği bir konuyu görünür kılabilir.
 - Müze küratörü gibi sanat alanındaki gelişmelerden haberdar olmak,
 - Güncel sergiler kurmak ve geliştirmek,
 - Sergilerini gerçekleştirebilmek için mekan ve finansman bulmak zorundadır.

3. SANAT SERGİLERİNİN KÜRATÖRYEL TARİHİ

Küratörün bugünkü rolünü ve tanımını anlayabilmek için, bu tanımın çıkış merkezi olan kurumlara yani müzelere bakmak gerekebilir. Müze içerisinde, müze müdürünün, sanat yönetmeninin, küratörün, sanat tarihçisinin konumunu açık bir biçimde ortaya koymak ve bu konumlar arasındaki görev ayrımını yapabilmek, günümüz küratörünün sanat dünyası içerisindeki rolünü belirlemek için yararlı olabilir. Müze, kendi içinde pek çok farklı disiplini ve mesleki titizliği barındıran bir kurumdur. Bunun içerisinde bir yapı taşı olan küratörü tanımlayabilmek için, yıllar boyunca pek çok zorlukla karşı karşıya gelmiş müzeleri incelemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Karsten Schubert, *Küratörün Yumurtası* adlı kitabının giriş bölümünde bu konuyu şöyle irdelemektedir (Schubert, 2004, 10):

“Müze birçok tarihi varsayımlara dayalı olan en karmaşık kültürel kurumlardan biridir. Bu varsayımların çoğu ise hala, özellikle de müzeyi en acımasızca eleştirenler tarafından bile işe yarar kabul edilmektedir. Müze, pek çok farklı, genellikle birbirine ters düşen dış etkenlerin bir karışımıdır: kendi geçmişinin ve işinin içine karışan herkesin – küratörler, bağış yapanlar, politikacılar, sanatçılar ve izleyiciler – kişiliklerinin bir ürünüdür ve çoğunlukla bu kişilerin fikir, gereksinim ve varsayımlarının çarpıtılmış bir yansımasıdır. Bunca ses, bu kadar farklı ve taraflı tutum ve bu derece tarihi ağırlığa rağmen, müzelerin yine de uzun süredir başarıyla çalışmış olması çok şaşırtıcıdır.”

Müzelerin oluşum tarihi boyunca, toplama, saklama ve sergileme eylemlerinin ve burada küratörün rolünün nasıl değiştiğini ve geliştiğini görmek mümkündür. Küratörlerin ve küratörlük sisteminin şüphesiz, müze yönetimi, sanatçılar, izleyiciler, politika, müzenin destekçileri ve mütevelli heyeti gibi birçok konu ile bağlantılı olarak ele alınması gerekmektedir (Bury, 2004, 2). Dolayısıyla, küratörün bugünkü var oluşunu anlamlandırmak için, müzelere genel bir bakış doğru olacaktır. Diğer yandan Natalie Heinich ve Michael Pollack bu gelişimi şöyle özetlemektedir (Heinich & Pollack, 2001, 107):

“Profesyonelleşme sürecinin karakteristik unsurları şöyle anlatılabilir: *Ancien régime* döneminde, sanat yapıtlarının kraliyete ait koleksiyonlar çerçevesi içinde bakım ve gözetimi işlevinin (başlangıçta bu işlev ressamların kendileri tarafından görülüyordu) yaratılması ve bu işlevin özerklik kazanması; Devrim döneminde müzelerin kurulmasıyla birlikte küratörlük konumunun kurumsallaştırılması ve küratör sayısındaki artış; 1882’de Ecole du Louvre’un açılmasıyla birlikte küratörlüğe kabul koşullarına ve ehliyet ölçütlerine resmîyet ve tek

biçimlilik kazandırılması ve buna bağlı olarak, *Fransa Müzeleri K rat rleri Birliğinin* yarışma yolu ile seçilen üyelerine (şu anda bunların sayısı 200’ n biraz üzerindedir) küratör unvanının verilmesi; mesleki ehliyeti düzenleyen, bir de ontoloji kanunuyla resmileştirilen etik yönetmelikler; (1922’de kurulan Fransa Kamu Koleksiyonları Koruyucuları Genel Derneği gibi) eşitli dernekler ya da 1946’da kurulan Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) veya ona bağlı Uluslararası Modern Sanat Müzeleri Konseyi gibi kurumlar yoluyla özdenetim sağlanması.”

Burada, ilk olarak, müzeler tarihsel olarak ele alınmakta, ardından da müzelerin sanatçılar, sergileme ve iletişim yönünden gelişimleri incelenmektedir. Müzelerin tarihi ele alınırken, belirli coğrafyalar üzerinden gidilmektedir. Müzelerin ilk temellerinin atıldığı Avrupa,  zellikle Fransa, İngiltere ve Almanya ile Kuzey Amerika tarihsel bir süreç içerisinde incelenmektedir. Ardından, müzelerin iletişim politikalarına, müze yönetimi ile sanatçı ilişkilerine ve sergileme biçimlerine küratörlük pratiklerini kavramak amacıyla bakılmaktadır.

Müzeler ele alınırken, yalnızca batıya dönük bir tarihçenin ve batı merkezli bakış açısının ne kadar doğru olduğu şüphesiz tartışılabilir. Ne var ki, toplama, koruma ve sergileme edimlerinin ilk ortaya çıktığı coğrafyanın da batı coğrafyası olması ve ilk müzelerin burada açılmış olması bu çalışmanın, müzelerle ilgili bölümünün batı merkezli olmasını kaçınılmaz kılmaktadır.

şüphesiz, müzelere ve küratörlüğe ilişkin bu tarihsel serüven ele alınırken, o dönemin politik yapısı ve arka planı da göz önünde bulundurulmaktadır. Paris ve Londra’daki (dolayısıyla genel olarak Fransa ve İngiltere’deki) siyasi gelişim ve değişimler, ülkeler arasındaki kültürel ve siyasi çekişmeler göz önünde bulundurulmaksızın, müzelerin oluşumuna ve bu alanda küratörlüğün yerine ilişkin belirli kanılara varmak imk nsızdır.

1760’lı yıllardan 1960’lara kadar tarihsel açıdan düz bir çizgi üzerinde ilerlemiş olan küratoryal yaklaşım, 1960’lı yıllarda çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkması ve bu akımların birbirleri ile olan bağlantıları ile farklı bir boyut kazanmıştır. Sanat tarihi ve bunu içerisinde barındıran müzeler artık, kökten uca uzayan yapıdaki bakış açılarını değiştirmişler, dış dünya ve sanatla ilgili figürlerin birbirleriyle *köksaplar* oluşturduğu yaklaşımlara yönelmişlerdir. Stephen Wright bu durumu şöyle dile getirmektedir (Wright, 2004, 212) :

“Ağ kurma ve gezicilik, g ebelik, esneklik vs. gibi terimler, 60’ların sonu ve 70’lerin başında felsefe içinde, özellikle, bunların sanatı da içeren zihinsel yaratıcılığa örnek oluşturduğunu düşünen Gilles Deleuze’ n çalışmasında geliştirilmiş kavramlar arasındadır. Deleuze’ n söz ettiği ağımsı yapı, k ksap yapısı, zamanın ağdaş kapitalizmin hiyerarşik yapısına muhalif

bozguncu bir karşı-yapı olarak tasarlanmıştı. Sonrasında olan şey (son yıllarda Fransız toplumbiliminde çok özgün bir yolla çözümlemesi bolca yapılan bir görüngü), bu tür yapıların, gerçekte bu hayli esnek ve gezici ağ kurma modellerinin, kapitalizmin yeni yöneticilik yöntemleriyle bütünleşmesi ve hakiki anlamda kutlanması oldu. Bir zamanlar sanat dünyasının ayırıcı özelliği olan *modus operandi* (işletme usulü), iş yerinde üretkenliğin artırılması ve emek denetiminin akım hattına uyması için gelişmiş, yöneticilik güdülü şemalarla bütünleşti.”

Dolayısıyla, 1960’lı yılların sonuna kadar nispeten çizgisel bir biçimde izlenebilen küratoryal pratik, 1970’li yıllarla birlikte yerini daha kişisel üsluplara bırakmıştır. Aynı zamanda büyük sanat fuarlarının ve bienallerin dünya sahnesinde yer alması da küratörün daha etkin bir figür olarak ortaya çıkmasına ve rolünün tartışılmaya başlanmasına neden olmuştur. Özellikle Documenta, Venedik Bienali, Sydney Bienali ve daha sonra bunlara bir tepki olarak ortaya çıkmış gezici bienal Manifesta gibi büyük etkinlikler, sanatın görünür olduğu coğrafyaları, merkez – periferi ilişkisini, yerel ve uluslararası sanatçı kavramını ve elbette tüm bunların ortasında yer alan küratörün rolünün tartışılmasına neden olmuştur.

Buradan yola çıkarak, sanat sergilerinin küratoryal tarihi üst başlığı altında toplanan bu bölümde, küratoryal yaklaşım üç ana başlık altında ele alınmaktadır. Birincisi, 1756 yılında başlayan 1920 yılında MOMA’nın kurulmasına kadar çizgisel bir biçimde ilerlemesini sürdüren müzecilik ve bunun içerisindeki küratoryal yaklaşım, yani Sanatta Küratörlüğün Ortaya Çıkışı (Ulus Yaratma Sürecinde Küratörlük: Louvre, British Museum ve Berlin Müzeleri) ikincisi ise, 1920’li yıllardan sonra modern sanatın ve modern sanata dair müzeciliğin önem kazandığı dönem, Küratörlüğün Sanata Yön Vermesi, (1920-1960) ve Küratoryal Yaklaşımların Çeşitlenmesi (1970-) başlığıyla verilen 1960 sonrası sanat akımları ile değişen ve iletişim, sanatçı, sergileme bağlamında ele alınacak olan küratörlük pratiğidir.

3.1. Sanatta Küratörlüğün Ortaya Çıkışı (Ulus Yaratma Sürecinde Küratörlük: Louvre, British Museum ve Berlin Müzeleri)

Genel olarak müzelerin tarihine baktığımızda, 15 Ocak 1759 tarihinde açılan British Museum’u, ilk kurulan bağımsız müze olarak varsaymak mümkündür (Griffiths, 1994, 531). İlk önceleri bir kitap ve el yazmaları koleksiyonunu içeren ve halka yarı açık olan bu müze, 19. yüzyıla kadar, yalnızca eğitimli asillerin alanı olarak görülmüştür. Müzeye giriş, saray protokolü ve aristokrasinin kurallarına göre belirlenmiştir. Müze halka açıldıktan sonra da durum çok değişmemiştir. Müze

personeli, ziyaretçilerin sergilenenleri rahatça izlemelerine izin vermemiştir. (Alexander, 1983, 36) Dolayısıyla böylesi bir müzede küratoryal davranışın öne çıkmasını ya da en azından var olabilmesini beklemek mümkün değildir. Yapıtların yalnızca toplanıp korunduğu, halka arzın ve sergilemenin geri planda kaldığı bir müzede elbette küratörlük anlayışı da geride kalmıştır.

Öte yandan, müzenin bugünkü tanımı ele alındığında, ilk müzenin Paris Louvre olduğunu söylemek daha doğru olabilir. Fransız kralları için bir saray olarak inşa edilen Louvre, geniş bir koleksiyona sahiptir. Fransız deviminden on – on beş yıl önce buranın bir müzeye dönüştürülme fikri ortaya atılmıştır. Bu yönde ilerlemek amacıyla, koleksiyona yeni eserler eklenmiş ve küratoryal bir kavram üzerine oturtulabilmesi için resamlara danışılmıştır. Ne var ki 1789 yılında Fransız İhtilali ile birlikte tüm çabalar boşa gitmiştir çünkü yeni yönetim, kraliyet rejiminin bu girişimini görmezden gelerek kendi düşünceleri doğrultusunda, eşitlikçi, halka açık, herkesin yararına bir müze kurmayı hedeflemiştir. 10 Ağustos 1793'te Fransa Cumhuriyeti'nin birinci yıldönümünde Louvre Müzesi açılmıştır. Ne var ki, müze, genel beklentileri karşılayamamıştır. Bunun üzerine müzenin nasıl olması gerektiği üzerine fikirler ortaya atılmaya başlanmıştır. “Müzenin, anlamsız lüks nesnelerin bir araya geldiği ve yalnızca merakı tatmin eden bir gösteriş odağı olmaması, insanlara etki eden bir okul olması” gerektiği vurgulanır (McClellan, 1994, 91). Aslında, müzenin neleri kapsaması ve politikalarının ne yönde planlanacağına dair tartışmalar bu dönemde başlamış ve müze uzun bir zaman boyunca sürmüştür. Bu tartışmalarla birlikte, müze yönetimi, iktidarın varlığını destekleyici ve koruyucu bir tutum sergileme misyonunu da üstlenir. Müzenin adı, dönemin iktidarı ve efsane ismi Napolyon'un adını alarak Napolyon Müzesi olur. Napolyon, Dominique Vivant Denon'u, müzeye müdür olarak atar. Roma, Napoli, Yunanistan gibi yerlerde sanat üzerine araştırmalar yapmış ve ardından Royale des Beaux – Arts'sa gravür ve farklı tekniklerde sanatçı olarak seçilmiş bir kişi olan Denon, 1787 Paris Salon sergilerindeki Jacques Louis David üzerine yazdığı bir yazı ile sanat eleştirisi alanında kendisini kanıtlamıştır (Alexander, 1983, 83 - 84). Napolyon'un ordusuna katılıp, Mısır'daki seferlere giden Denon, buradaki sanatsal değeri olan nesneleri kendi seçme fırsatını da elde etmiştir. Denon, Napolyon'un fetihleri yardımıyla, dünyanın birçok yerinden gelen eserler ile giderek genişleyen müzenin koleksiyonunu oldukça iyi bir biçimde sınıflandırmış ve sergilemiştir. Denon'un

böylesi geniş bir koleksiyonu sergileme yöntemi de, içerisinde bulunduğu döneme göre oldukça yenilikçi ve farklı olmuştur. Napolyon tarafından müzeye atanmış bir müdür olmasına rağmen, Denon, nesnelerin sergilenmesinde siyasal ve ideolojik yaklaşımı geri planda bırakarak, tarihsel bir üslubu öne çıkarmayı başarmıştır (Alexander, 1983, 85 - 108). Her ne kadar, siyasal nedenlerle 1815'te diğer ülkelerden getirilmiş olan koleksiyonlar yerlerine iade edilmiş olsalar da, Denon, böylesine büyük ve geniş kapsamlı bir koleksiyonu 10 yıl boyunca yöneterek, anlaşılır bir hale getirmiştir. Bu da müzecilik ve küratoryal yaklaşım açısından oldukça başarılı bir adım olarak görülebilir.

British Museum da tarihsel olarak Louvre ile benzer bir gelişim çizgisi göstermiştir. Ne var ki, British Museum, Fransa'nın, ihtilalci yapısını ve politik müdahalelerini yadsımış, bağımsız bir politika yürütme çabasında olmuştur. Dolayısıyla, British Museum, iktidardan ve siyasetten bağımsız bir müze yapısını tercih ederken, Louvre, siyasal müdahaleye her zaman sıcak bakmıştır (Schubert, 2004, 22). Ne var ki 19. yüzyılda, ülkelerin yayılmacı politikaları ve kültür emperyalizmleri nedeniyle tüm müzeler ülkelerinin politikalarından etkilenmişlerdir. Kültürel hâkimiyetlerini müzelerle görünür kılmaya çalışan ülkelere Almanya'nın katılmasıyla, müzelerin tarihçe serüvenine Berlin de eklenmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında, British Museum, Louvre kadar propagandacı bir tutum sergilememiştir. Fransız İhtilali ve savaşların ardından sosyal ve politik açıdan karışık bir durumda olan Fransa'nın aksine Britanya, sömürgeci anlayışının sağlamlığına güvenmiştir. Dolayısıyla sanatı bir propaganda olarak Fransa ile aynı sıklıkta ve şiddette kullanmamıştır (Schubert, 2004, 24). Küratoryal açıdan bakıldığında, British Museum'da, kronolojik ve soy bilimsel bir sergileme yaklaşımı benimsenmiştir. Sergilenen yapıtların, Antik Yunan ile karşılaştırmaları yapılmış ve buradaki idealizmden sapmalarına göre bu yapıtlara bir değer biçilmiştir. Böylesi bir sergilemede ise izleyicinin algılaması önemsenmeksizin yalnızca bilgiye ve tarihe dayalı bir anlayış benimsenmiştir. Bundan dolayı, izleyici üzerinde bir üstünlük kurulmaya çalışılmış, müzeye gelen ziyaretçinin algılaması ve ziyaretçi ile olan iletişim önemsenmemiştir. Yanı sıra sergilenen yapıtların, büyük oranda batı merkezli oluşu da dikkat çekmektedir. 20. yüzyıl başlarına kadar, Asya ve Mısır gibi bölgelerin sanatları, her ne kadar yayılmacı politikalar nedeniyle koleksiyona alınmış olsalar da, müzelerde sergilenmemişlerdir (Schubert, 2004, 26).

20. yüzyılın ilk yirmi ile otuz yılında Avrupa Müzelerinin koleksiyonlarındaki büyüme büyük oranda sona ermiştir. Almanya, İngiltere ve Fransa'nın sömürgeleri artık kendi koleksiyonlarına sahip çıkmaya başlamış, kendi tarihi ve kültürel eserlerini geri istemeye başlamışlardır. Dolayısıyla, küratörler ve müze yönetimi hedeflerini, koleksiyon geliştirme ve eser toplamadan, akademisyenlik ve sergilemeye doğru yönlendirmişlerdir. Bununla birlikte, müzede sergilenen yapıtlar, tarihe ilişkin birer belge olmaktan kurtulup, sanat objesi olma niteliğini de kazanmışlardır. Bundan sonra küratörler müze deneyiminin estetik ve eğitsel yönünü vurgulamaya yönelmişlerdir.

Berlin 1800'li yılların sonlarında, koleksiyon oluşturma ve sömürgelerden eser toplama konusunda, İngiltere ve Fransa'ya göre geride kalmıştır. Bu açığı kapatmak üzere 1871 yılında Almanya İmparatorluğu'nun da kurulmasıyla, küratoryal bir atılım ile müzelere eser toplama işlemi başlamıştır. 1880 yılında, Resim ve Heykel bölümünün başına Wilhelm Bode'nin getirilmesiyle, Berlin Müzeleri küratoryal açıdan önemli gelişmeler göstermiştir.

1867 yılında, Göttingen ve Berlin Üniversitelerinden hukuk derecesiyle mezun olan Bode, iki yıl bu mesleği icra ettikten sonra, Berlin'de sanat eğitimi almaya karar vermiştir. Max Liebermann ile desen çalışmalarına devam ederken, bir yandan da sanat objeleri, resimler toplayarak bunları kataloglamıştır. Leipzig Üniversitesi'nde 1870 yılında doktora unvanını almasının ardından, 1890 yılında Picture Gallery ve sonra 1904 yılında Kaiser Friedrich Müzesi'nde yönetici olarak çalışmıştır. 1905 yılında ise Berlin Müzeleri'ne genel yönetici olarak atanan Bode, sanatçılar ve özel koleksiyoncular ile olan ilişkileri sayesinde Berlin Müzeleri'ne çok önemli alımlar ve bağışlar kazandırmıştır (Alexander, 1983, 207 -208). Bode, müdür olarak oldukça zor bir görevi üzerine almış olmasına rağmen, bir yandan akademisyen ve araştırmacı kimliğini de korumayı başarmıştır. 20. yüzyılın başlarında Wilhelm Bode, zamanın en önemli müze uzmanı ve sanat tarihçisi olarak kabul edilmiştir. Bode, Avrupa resim, heykel ve dekoratif sanatlar alanında olduğu kadar, antik eserler alanında da önemli başarılarla imza atmıştır. Bergama Sunağı, İhtar Kapısı, Priam'ın hazinesi gibi önemli eserleri Berlin Müzeleri'ne kazandırmıştır (Gaehtgens, 1994, 14 – 20).

20. yüzyılda Berlin Müzeleri'nin kapsamı genişlemiş, uluslararası bir hal almıştır. Bode ise bu uluslararasılıktan yararlanarak ve bu zengin koleksiyonun gerektirdiği bir şey olarak yeni bir sergileme yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntemi ilk kez Kaiser Friedrich Museum'da uygulamıştır. Bode'ye kadar eserler, obje olarak nitelikleri göz önünde bulundurularak yani kategorilerine göre sergilenegelmiştir. Ne var ki Bode, burada, tarihsel bağlamda bir sergilemeyi önermiş ve uygulamıştır. Bunun yanı sıra sergileme yapılan mekânlar da sergilenen objelerin sanat tarihsel üsluplarına göre seçilmiş ya da uygulanmıştır. Örneğin galerilerin, tavan, şömine, kapı çerçevesi gibi mimari özellikleri de sergilenen eserlerle aynı dönemden seçilmiştir (Alexander, 1983, 210 – 222). Elbette ki bu tarihsel sergileme yöntemi ünlenmiş ve diğer küratörler tarafından da kısa sürede uygulanmaya başlanmıştır.

Bode'nin Berlin'inin göz alıcı bir fenomene dönüşmesinin nedeni, Müze Napolyon'un (daha sonra Louvre Müzesi olarak ismi değişecektir) yöneticisi Vivant Denon gibi bir prototip olmasından kaynaklanabilir. Aynı zamanda Bode'nin onlarca yıllık sanat objeleri üzerine çalışmaları ve onun bir doküman tarihçisi olması da objelerin seçimi ve sergilemesindeki başarısını sağlamıştır. Bode'nin Berlin Müzeleri'nde gerçekleştirdiği ilerlemeler sayesinde, 1. Dünya Savaşı'na rağmen, Berlin'de küratoryal yaklaşım oldukça ilerlemiştir. Ne var ki 1930'larda Nazizmin yükselişi ile Berlin'deki ilerleme durmuş, Bode'nin geleneği son bulmuştur. Nazilerin iktidara gelmesi ile Fransa'da Louvre Müzesi'ndekine benzer biçimde, iktidarın istekleri doğrultusunda bir sergileme başlamıştır. İktidarın müzenin kontrolünü ele alması, müze içerisinde sergilenen objeler üzerinde söz hakkına sahip olması şüphesiz küratoryal yaklaşımı da etkilemiştir. Böylesi bir ortamda, özgürce sergileme imkânı bulamayan küratörler de bu alanda yeni sergileme ve sunma pratikleri geliştirememişlerdir. Dolayısıyla, bu yöndeki gelişim farklı bir coğrafyada, 1929 Dünya Bunalımı'nın yaralarını yavaş yavaş sarmaya başlayan Amerika Birleşik Devletlerinde gerçekleşmiştir (Schubert, 2004, 33 - 37).

3.2. K rat rl   n Sanata Yön Vermesi, (1920-1960)

1. Dünya savaşı sırasında Avrupa müzeleri hem fiziki açıdan hem de içerik açısından fazlasıyla kayıplara uğramışlardır. Bu nedenle siyasi çekişmelerden ve savaşlardan etkilenmemiş Amerika Birleşik Devletleri müzeleri sahnede yerini almıştır. ABD müzelerinin politik bağımsızlıklarını 1920 sonrasında koruyabilmelerinin nedeni, devlet desteği olmadan ayakta kalmak üzerine bir politikayı benimsemiş olmalarıdır. Yanısıra,  zel sermayeye dayalı bir politika izlemeleri de müzelerin siyasi etkileşimlerden uzak kalmalarına yardımcı olmuştur. Diğer yandan Amerikan müzeleri tüm bu özgürlüğe rağmen, kavramsal açıdan ve sergileme yöntemlerinde Avrupa müzelerinden esinlenmişlerdir. Dünyada müze içerisinde sergilemeye yönelik oturtulmuş sistemlerin Amerika Birleşik Devletleri müzelerinde de uygulanıyor olması elbette ki olağan bir durumdur. Ne var ki 1909'da Wilhelm Bode'nin asistanlarından William R. Valentiner'in Metropolitan Müzesi'ne müdür olarak gelmesiyle bu durum değişmiştir. Valentiner, Bode'nin iyi bir takipçisi olmakla kalmamış, Bode'nin üslubunu bir adım ileriye de götürmeyi başarmıştır. Valentiner, “dönem oda kavramı” denilen sergileme biçiminin yaratıcısı olmuştur. Bu sergileme üslubu, sergilenen yapıtlar ile birebir aynı dönemin ortamının senaryolaştırılarak bir oda ya da mekân içerisinde kurgulanmasına denmiştir. Bu sergileme biçimi ile Neoklasik müze mimarisi de gündeme gelmiştir ve National Gallery buna bir örnek olmuştur (Schubert, 2004, 38).

Tüm bu aşamaların ardından, 1920'li yılların sonlarına doğru, dönemin sanatına yön veren yatırımcılar, Miss Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan, and Mrs. John D. Rockefeller, Jr, tarafından yalnızca modern sanat sergilemek üzere bir müze kurulması fikri ortaya atılmış ve 1929 yılında bu amaçla MOMA kurulmuştur. Modern Sanat Müzesi kurulduğunda, kurucu yöneticisi olan Alfred Hamilton Barr, Jr., müzenin “zamanın görsel sanatını anlamaya ve bunun tadını çıkarmaya adanmış bir yer olması gerektiğini” vurgulamıştır (MOMA, [06.10.2008]).

 lk on yılda müze için gelen toplumsal tepkiler oldukça olumlu olmuştur ve müze neredeyse geçici mekânlarda üç kat genişlemiştir. Nihayetinde, MOMA, 1939 yılında Manhattan'ın şehir merkezinde günümüzde hala bulunmakta olan binada kapılarını izleyicilere açmıştır. Müzenin yöneticisi Barr, daha yönetici olmadan önce,

müzenin çok departmanlı bir yapıda gelişmesini planlamıştır. Dolayısıyla müzede resim ve heykelin yanı sıra, mimari, tasarım, video, sinema ve fotoğraf gibi alanlara da yer verilmiştir. (MOMA, [06.10.2008])

Bunun yanı sıra, MOMA ile birlikte müze artık yalnızca sergileme yapılan bir yer değil, içine dâhil ettiği alanlarda eleştirel tartışmalar başlatan bir kurum da olmuştur. Kurum içinde sanat eleştirisinin yapıyor olması, 18. yüzyıl aydınlanmasının ürünü olan eleştirel tutumun, moderniteye ve dahası modern sanata dokunuyor olması demektir. Öte yandan “yeni” ve “eski” olanı ayırmak için kullanılan sanat eleştirisinin bir kurum içinde yer alması, modern sanatın temel dinamiklerinden biri olan “kriz durumunun” oluşmasına da yol açıyordu. Bu kriz durumu kötü anlamda bir kriz durumu değil, aksine yeniliklere gebe bir zamanın eleştirel gücünü yansıtmaktaydı. Boris Buden’e göre eleştiri, 18. yüzyıl aydınlanmasının üretimidir ve politika ile ahlakın ayrılması üzerinden gelişmiş, modern zaman boyunca derinleşmiş ve yaşamını sürdürmüştür. Eleştiri süreci sayesinde, gelişen burjuva sınıfı, kendini (ilgi alanlarını ve değerlerini) en yüksek karar mercii gibi göstermiş ve bu yolla mutlak politik mücadeleler için gereken kendine güveni ve vicdanı geliştirmiştir. Geleneksel bilgi, dini inançlar ve estetik değerlerin eleştirisi, var olan tüzel ve politik gerçekliği içermektedir. Tüm bu durum ise sonunda zihnin kendine yönelik eleştirisine yol açmaktadır. Buden’e göre, modern felsefe ve tarihin gelişmesinde, sanat ve edebiyat eleştirisinin rolünü küçümsemek gerekir. O zamanlarda aydınlar sınıfı içinde *eski* ve *yeni* arasındaki uyuşmazlığın farkında olan ve geçmişi gelecekte ayırmaya yetkili olan, yeni bir anlayış biçimi geliştiren şey sanat ve edebiyat eleştirisidir. Aynı zamanda, bu dönemin sonunda, yaklaşmakta olan bir krizin farkındalığı da belirmiştir. Buden, aydınlanmanın düşünürleri için devrim sözcüğünün, kaçınılmaz tarihsel ilerleme ile eşanlamlı olduğunu öne sürer. Fakat J. J. Rousseau bunun, güvensizlik, dağılma, kaos, yeni uyuşmazlıklar vs. durumlarını beraberinde getiren, krizin en uç dışavurumu olduğunu anlamıştır. Krizle bağlantılı olarak, eleştiri de özgün naifliğini ve sözde masumiyetini yitirmiş ve bundan sonra, kriz ve eleştiri, beklenen tarihsel süreci beraberinde getirmektense, iç savaş ve devrimlerin modern zamanını şekillendirmek ve genelde makul kontrolün ötesinde olan kaotik bozulmalara ve belirsizce gerileyen sürece neden olmak üzere birlikte hareket etmeye devam etmiştir. Kriz ve eleştiri arasındaki etkileşim, aydınlanmanın

diyalektiklerini kavramsallaştıran başlıca özelliklerdendir (Buden, transform.eipcp.net, [06.10.2008]).

Kriz ve eleştiri arasındaki bu etkileşim, Amerika Birleşik Devletleri Müzeleri'nin genel yapısını da bir anlamda açıklar. ABD müzeleri ve özellikle MOMA eleştiriye ve güncel yönelik bir tutum sergilemekle, modern dönemin kaotik yapısını ve “her şeyin karşısına gebe olduğu” (Berman, 1994, 36) dönemi de benimsemiş olduğunu gösterir. Alfred Barr ise MOMA'da, eleştirinin gücünü müze içerisine ekleyerek küratörlük için oldukça önemli bir noktayı da vurgular.

Diğer yanda, müze içinde eğitim de Alfred Barr ve MOMA ile önem kazanmış durumlardan biridir. MOMA ile birlikte eğitim artık bir yan dal olarak görülmemektedir. Dahası, rehberli turlar, kataloglar, konferanslar MOMA ile birlikte önem kazanmıştır. Alfred Barr, müzeyi yalnızca çeşitli nesnelerin bir araya geldiği ve öğretici sergilerin yapıldığı bir mekân olmaktan çıkararak, müze için bir kurum kimliği yaratmıştır. Burdan yola çıkarak 1930 ile 1950 yılları arasında Barr'ın müzecilik ve küratoryal açıdan yaptığı katkılar oldukça fazla olmuştur demek mümkündür (Schubert, 2004, 48).

1950'lere gelindiğinde, 2. Dünya Savaşı nedeni ile Avrupa'daki müzelerde gelişmeler durmuş, hatta koleksiyonlarını daha güvenli olduğunu düşündükleri ABD'de sergilemeyi tercih etmişlerdir. Ne var ki bu dönemlerde müze dışındaki mekânlarda sergilemeler önem kazanmaya başlamıştır. Örneğim 1955 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde, küratör ve eğitimci Arnold Bode tarafından ilk Documenta sergisi düzenlenmiştir. Bu sergi, Alman Federal Bahçecilik Gösterisi ile paralel bir program olarak düzenlenmiş, beklenmeyen bir dünya başarısıdır. Yüzyılın başından o döneme kadar temel akımların (Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Der Blaue Reiter, Fütürizm gibi..) önemli isimlerinin yer aldığı sergide, toplamda 148 sanatçının 570 adet yapıtı sergilenmiştir. Dönemin eleştirmenlerine göre ilk Documenta, savaş sonrasında sanatçıları bir araya getiren ilk etkinlik olmuştur (documenta, [25.11.2008]).

1895 yılından bu yana kesintiye uğrayarak da olsa yapılmakta olan Venedik Bienalleri ise 1900'lü yılların başından 1940'lı yılların sonuna kadar etkisini nispeten yitirmiştir. 1895 yılında yapılan ilk bienalde dekoratif sanatlar ön plana çıkarılırken, yirminci yüzyılın ilk on yılında etkinlik daha da uluslararası niteliğe erişmiştir.

1907'den itibaren ulusal pavyonlar kurulmaya başlanmış ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra modern sanattaki yenilikçi akımlara ilgi artmıştır. İki dünya savaşı arasındaki yıllarda birçok önemli modern sanatçı bienalde işlerini sergileme fırsatı bulmuştur. 1930'da, bienalin kontrolü Venedik şehir meclisinden hükümete geçmiştir ve 1930'larda birçok yeni etkinlik bölümü eklenmiştir. Bunlar; 1930'da Müzik Festivali, 1932'de Uluslararası Film Festivali, 1934'te Tiyatro Festivali'dir. 1938'den itibaren Sanat Sergisi bölümünde "Büyük Ödül"ler verilmeye başlanmıştır. Fakat bienale 2. Dünya Savaşı nedeniyle altı yıl ara verilmiş ve bu aranın ardından ilk olarak 1948'de yeniden yapılmaya başlanmıştır. Avrupa'daki avangart sanat, daha sonra tüm dünyadaki güncel akımlar üzerinde yoğunlaştırmış olan Venedik Bienali, 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk, 1960'larda ise Pop Art'a yer vermiştir. 1968 protestoları Biennale'de krize neden olmuş, Büyük Ödüller iptal edilmiş, monografik sergiler yerine tematik sergilere yer verilmiştir. 1970 sonrasında postmodern sanat Venedik Bienali'nde boy göstermeye başlamış ve 1980'de Achille Bonito Oliva ve Harald Szeemann ortaya çıkan yeni sanatı araştırmayı amaçlayan "Aperto" isimli bölümü açmışlardır. 1970 sonrasında Venedik Bienali eski önemini kazanmıştır (labienale, [24.10.2008]).

3.3. Küratöryal Yaklaşımların Çeşitlenmesi (1970-)

1960'lı yıllarda ise, tüm dünyada müzeler ve kurumlar sorgulanmaya başlamıştır. “Küratörler kurumlarda görünür kıldıkları şeyleri neye göre seçmekte” ve “tarihi neye göre kurgulamaktadır” gibi sorular sorulmaya başlanmıştır. O dönemin Fransız politikacılarından Pompidou, bu sorulara yanıt bulmak ve disiplinlerarası, her yönden girişi olabilecek, herkese açık bir müze kurmak amacı ile bir müze kurmuştur. Centre Pompidou, MOMA'ya meydan okuyan bir yöntemde sergileme yapmaya başlamıştır. Tarihi çizgisel ele alan tek yönlü bir anlatımın tersine, birbiri ile bağlantılı, paralel ve çapraz ilişkiler kuran sergiler Centre Pompidou'nun küratöryal yaklaşımını göstermiştir. “Paris – New York” (1977), “Paris – Moskova” (1980), “Les Realismes” (1980) gibi sergiler bunlardan birkaçıdır. Bu anlayış, müzelerin daha kapsamlı okumalar yapmasına yol açmış ve müzeler arasında bağlamsal ilişkiler kurulmasını sağlamıştır (Schubert, 2004, 56, 57).

Centre Pompidou'ya kadar, müzelerin ve bu bağlamda küratörlüğün gelişim ve değişimini kronolojik bir biçimde incelemek mümkün olmuştur. Ne var ki Centre Pompidou ile birlikte birçok müze, farklı kavramları ele alabileceklerinin farkına varmışlardır. Böylelikle küratörler de ele aldıkları kavramları ve sergileme biçimlerini çeşitlendirebileceklerini görmüşlerdir. Bundan böyle küratörler, tek bir çizgisel yol izlemek yerine, farklı alanlarla etkileşim içerisinde, farklı konuları ele alabilmişlerdir.

Şüphesiz bu değişim, yalnızca küratoryal bir istek olarak değerlendirilemez. Küratörler, müze yönetiminin isteklerine de bağlı kalarak, izleyici sayılarını arttırmak amacıyla farklı sergileme yöntemleri denemişlerdir. Öte yandan, müzelerin böylesi farklı sergileme üsluplarını seçmeleri de salt kendi istekleri doğrultusunda olmamıştır. Tüm bu yeni yöntem ve yaklaşımların, yeni ve daha fazla izleyiciyi kendine çekmek isteyen müzeler tarafından benimsendiği göz önünde bulundurulursa, küratoryal yaklaşımın, Centre Pompidou ile birlikte, izleyiciye yönelik bir hal almaya başladığını söylemek mümkün olacaktır.

Birçok müze için, devletin finansal desteği, uzun bir süre önemini sürdürmüştür. Ne var ki devlet desteğinin sürekli olmayışı Avrupa müzelerinin farklı arayışlara girmesine neden olmuştur. Amerika müzelerinde işlemekte olan sponsorluk ve bağış sisteminden de esinlenen Avrupa müzeleri, bağışçı ve sponsorlara daha fazla önem vermeye başlamıştır. Ne var ki bağışçı ve sponsorlar için yaptıkları yardımın karşılığını gördüklerine dair bir kanıt gerekmiştir. Bu kanıt, oldukça somut olan bir veri olan, ziyaretçi sayısı olmuş ve ziyaretçi sayısı, destekçilerin en çok ilgilendikleri konu haline gelmiştir.

Aynı zamanda 1970'li yıllarda müze dışı büyük etkinliklerin sayısı artmaya başlamıştır. 1895 yılından bu yana yapılmakta olan Venedik Bienaline, 1951 yılında Sao Paulo Bienali, 1955 yılında Documenta, 1973 yılında Sydney Bienali, 1987'de İstanbul Bienali, 1995'te Gwanju Bienali eklenmiştir ve günümüzde halen bienallerin sayısı artmaktadır. Elbette ki bu durum küratoryal yaklaşımların çeşitlenmesine ve uluslararası sanatın farklı coğrafyalarda görünür olmasına olanak sağlamıştır. Diğer yandan bu büyük çaplı etkinliklerin gerçekleşebilmesi için gereken büyük çaplı paraların sağlanacağı sponsorlara ihtiyaç artmıştır ve böylesi büyük

etkinlikler de müzelerin önem verdiği ziyaretçi sayısına önem vermeye başlamışlardır.

Bununla birlikte, sanayi ve endüstrileşme, insanların daha fazla boş zamanları olmasına yardımcı olmuştur. Ziyaretçi sayısı peşinde olan müzeler ve büyük etkinlikler de, boş zaman kültürü ile ortaya çıkan bu kitlenin peşine düşmüşlerdir. Şimdiye değin, araştırma ve sergilemeye önem vermiş olan kurumlar, izleyicinin önem kazanması ile hizmet odaklı bir anlayış benimsemişlerdir. Sergiler, olmuş bitmiş birer organizasyon olmaktan çıkmışlar, süreci önemseyen, küratoryal dokunuşu da gösterebilen birer gösteri olmuşlardır.

Öte yandan, müze içerisindeki küratörün rolünün değişimi de bu tarihlerde olmuştur. Pompidou'ya kadar, küratörün kimliğini yansıtan ya da küratörün ön plana çıktığı sergiler görülmemektedir. Fakat Pompidou ile ortaya çıkan “kavramsal yaklaşım” küratörün sergilerde bir imzasının olmasına ön ayak olmuştur. Natalie Heinich ve Michael Pollack, küratörün bu dönemde arka planda kalan bir aktör olduğunu vurgulamaktadır. Onlara göre, küratörün sergi ve katalog konusunda taşıdığı sorumluluklar genellikle sadece profesyonel meslektaşları ve sanat konusunda uzmanlaşmış basın tarafından fark edilmektedir. Ne var ki profesyonel olmayan genel izleyici kitlesi, küratörün rolünü, birçok açıdan, 2. Dünya Savaşı öncesinde bir film yönetmeninin oynadığı role benzetebilmektedir. Öyle ki o yıllarda halk belirli bir yönetmenin filmini görmeye gitmek yerine, belli bir yıldızın ya da bazı durumlarda belli bir prodüktörün filmlerine gitmektedir. Ön planda olan dönemin oyuncusudur. Burada da zaman zaman sergiyi düzenleyen küratör olduğu halde, sergi sanatçının adıyla anılmaktadır. (Heinich & Pollack, 2001, 114).

Dolayısıyla bu zamana kadar arka planda kalan küratör Pompidou ile birlikte imzasına kavuşmuştur. Elbette bu durum, boş zaman kültürünün yarattığı izleyicileri kendine çekmek isteyen müzelerin küratöre atadığı sorumluluklardan biri de sayılabilir. Bundan böyle küratör ortaya koyduğu temalarla, izleyiciyi kendine çekme, farklı, ilgi çeken sergileme bağlantıları bulmakla yükümlü olmuştur.

Müzelerin, insan topluluğunun hafıza bankaları olarak işlev gördükleri ve yıllar boyunca evrimlerini de bu yönde gerçekleştirdikleri (Dean, 1994, 1) düşünülürse, müzelerin ve dolayısıyla müze içerisinde sergilenenlerin de izleyiciye yönelik olduklarını ele almak kaçınılmazdır. 20. yüzyıl ile birlikte, müzelerin çok katmanlı,

çok yüzlü ve çok yönlü organizasyonlara dönüşmeleri de yine bu insan topluluklarını içerisinde barındırmak istemeleri ile ilişkilidir. Dean, “Müzelerin var olmaları için tek neden insanlardır” (Dean, 1994, 19) demektedir. Her ne kadar bu cümle kulağa oldukça basit gelse de, şimdiye dek müzelerin evrimlerinin insanlar etrafında gerçekleştiği göz önünde bulundurulduğunda, insan odaklı ya da izleyici merkezli müze yaklaşımının da mantığını çözmek daha kolay hale gelmektedir.

New York Metropolitan Müzesi’ne Thomas Hoving’in atanmasıyla, izleyici merkezli yaklaşımlar daha da görünür olmaya başlamıştır. 1967 ve 1977 yılları arasında gerçekleşen bu dönemde Hoving, müzeyi bir eğlence merkezi haline getirmeye çalışmıştır. Müze, onunla birlikte bir şov dünyasına dönüşmüştür. Hoving, küçük sanat yapıtlarını önemsememiş, yalnızca, büyük ve ihtişamlı yapıtları koleksiyona katmak istemiştir. Hoving, tüm bu tutumuyla, küratörlüğün ve müzede sergileme ahlakının yeniden ele alınmasına da neden olmuştur. Küratörlerin ya da müze yönetiminin izleyici çekmek uğruna sanatı göz ardı etmesi, bazı sınırların belirlenmesinin gerekliliğini de beraberinde getirmiştir.

İzleyici doğrultusunda sergileme, şüphesiz her müze için gereklidir. Özellikle ziyaretçi profillerini oldukça iyi belirleyebilen müzelerde, izleyici odaklı yapılan sergiler daha profesyonel bir hale gelmiştir. Küratörler artık hedef kitleleri doğrultusunda sergi yapma lüksüne sahip olmuşlardır. Ne var ki bazı durumlarda, küratörler hiç beklemedikleri kitleler tarafından takip edilmiş ve öngördükleri izleyicilerin desteğini alamamışlardır. Dolayısıyla özellikle 1980 sonrasında küratörler, izleyicinin önemini kavramışlar ve bu izleyici kitlesinin çeşitliliğinin farkına varmışlardır.

Şu ana kadar genellikle bir kültür mirasını korumak, analiz etmek, sunmak ve çağdaş yapıtlar elde etmek ile uğraşan küratör, bundan sonra, izleyici memnuniyetini sağlayabilmek için sergilemenin incelikleriyle de ilgilenmek durumunda kalmıştır. Heinich ve Pollak’a göre, aslında sergi mesleğin diğer yönlerine kıyasla, küratöre daha özerk bir alan, kişisel bir manevra marjı sağlamaktadır. Küratör bir sergi hazırlarken, kendine, bir müzede imkânsız olacak şeyler yapma izni verebilir. Heinich ve Pollak’a göre bir sergi düzenlemek bir ayrıcalık, bir keyiftir (Heinich& Pollak, 2001, 111). Nathalie Heinich ve Michael Pollack’ın da makalelerinde belirttiği gibi, sergileme pratiklerinin de önem kazanmasıyla birlikte, küratörler müze

içerisinde daha fazla özgürlüklere sahip olmaya başlamışlardır. Ne var ki müze içerisinde bir sergi ortaya koyarken küratörün düşünmesi gerekenler yalnızca izleyici ile sınırlı kalmamaktadır.

Küratörler, 1960 sonrasında ortaya çıkan yeni akımlarla birlikte sanatçıları da sergilerinin odak noktaları haline getirmek zorunda kalmışlardır. Yalnızca izleyiciyi kendine çekmeyi değil, sanatçıların ürettiği farklı türdeki yapıtları en iyi şekilde sergilemenin yollarını da arayan küratörler, değişen sanat araçlarını da göz önünde bulundurmuşlardır. Pop Art, Happening, Fluxus, Minimalizm, New Sculpture gibi birçok akımın ortaya çıktığı zamanlar olan 1960'lar, küratörlerin sergileme pratiklerini de zenginleştiren dönemlerdir. Burada objenin çok iyi biçimde tanınması ve sanatsal bağlamına uygun bir biçimde sergilenmesi problemi de ortaya çıkmıştır (Belcher, 1991, 148 – 149). Objenin korunması adına, sanatsal bağlamına yapılacak bir müdahaleden kaçınılması gerektiğinin ilk düşünüldüğü zamanlar 1960'lar olmuştur demek mümkündür.

Diğer yandan küratörün hangi yapıtı müzeye dâhil edip, hangisini dışarıda bırakacağı probleminin ortaya çıktığı dönem de bu döneme denk gelir. Heinich ve Pollack'a göre küratör, devraldığı mirası sanat tarihinin henüz onaylamadığı çağdaş yapıtlarla zenginleştirme görevini üstlendiğinde, aynı zamanda hem küratörün kendi beğenilerini, hem de görece nesnel yollarla onaylanmış olan kolektif değerleri yansıtan seçimlere yatırım yapmak gibi paradoksal bir buyrukla karşı karşıya gelir (Heinich & Pollack, 2001, 108).

Diğer yandan çağdaş sanatın, müze içerisinde yer alması sanatçıları arasında ikilikler yaratırken, küratörler için bu durum, sanatçıları daha fazla iletişim kurmak anlamına gelmiştir. Sanatçıların ürettikleri yapıtları en doğru / anlaşılır / güzel biçimde sergileyebilmek için küratörler de sanatçıları diyaloglarını ilerletmiş ve birer işbirlikçi olarak çalışmışlardır. Diğer yandan, hayatta olmayan sanatçıların yapıtlarını da doğru biçimde sergileme telaşına düşmüşlerdir. Çünkü sanatçı hayattayken her sergide sanatçının istediği biçimde sunulan yapıtları, sanatçının ölümünden sonra küratör nasıl sunacağı konusunda fazlasıyla kafa yormak durumunda kalmıştır. Çeşitli kayıtlara dayanarak kurdukları sanat yapıtlarını, sanatın bağlamını da düşünerek sergilemişlerdir.

Lawrence Alloway, müzelerin sanat dünyasının geri kalanıyla bağlantılı bir bilgiler sistemi olarak görülmesi gerektiğini söyler. Öyle ki, eğer bir müze modern sanat alanındaysa, bu elbette satıcı ile sanatçının işbirliğine bağlıdır. Sanatçılar kariyerlerinin başındayken işbirliğine daha açıktırlar, ama onlar tanındıkça ve ünlü birer sanatçı olmaya başladıklarında işbirliği meselesi oldukça zorlaşır çünkü artık yavaş yavaş kendi sergilerini düzenlemek isterler (Alloway, 1996, 223).

Küratör, temel bir motivasyon ve odak ile sanatçı ile iletişim içerisinde olmak durumundadır. Bu ilişkiler her daim, sanatçının ve küratörün gündemini belirlemiş, küratöre yeni alanlar açmıştır. Sanatçı kendi güncelliğini küratöre sunmuş, küratör de bu güncelliğin verdiği öngörü ile sergilerini gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla, bir sergi ortaya koyarken ya da sanata dair belirli bir vizyon oluştururken küratör, sanatçı ile sürekli iletişim içerisinde olmuştur (Cruiger, 2001, 43).

Küratörlüğün, müzeler içerisindeki gelişimi, yalnızca tarihsel, izleyiciye ya da sanatçıya bağlı olarak kalmamıştır. Uzun bir süre sanatçı, sanat yapıtı ve izleyiciyi göz önünde bulundurarak farklı pratikler geliştirmek zorunda olan küratör aynı zamanda politikayı da hesaba katmak durumunda kalmıştır. Karsten Schubert, bu durumu şöyle nitelendirmektedir (Schubert, 2004, 86):

“Kamu sermayesini kontrol eden politikacıların da fikir ve arzuları vardır. Onlara göre kültür *pastanın üzerindeki krema* değil, sosyal uyum ve ulusal kimlik oluşturmak için güçlü bir araçtır ve bu yüzden de kendi haline bırakılamayacak kadar önemlidir. Sonuç olarak, müze ve metodolojisi yıllarca süren politik ilgisizlikten sonra beklenmedik biçimde yine politikaya bulaştı.”

Elbette ki politika, küratörlerin içerisinde bulunmaları gereken kaçınılmaz bir alan olmuştur. Sponsorları ve müteveli heyetini etkileyen ve bu öğeleri içerisine alan politik durumlarla küratör ister istemez karşılaşmıştır. Yardım ya da cömertlik görüntüsü altında kendi reklamlarını yapmak isteyen sponsorlar, müze için gerekli parayı sağlamaya çalışan müteveli heyeti ve sanatın ön plana çıkması için uğraşan küratörün hikâyesi aslında hiç de yabancı değildir ve hemen hemen günümüz müzelerinin çoğunda bu durum gözlemlenebilir.

Tüm bu durumlarla baş edebilmek için ise müzede çalışan günümüz küratörünün, pek çok niteliğe sahip olması gerekir. Yalnızca, bir araştırmacı veya sanatın koruyucusundan çok, günümüz küratörü, insan ilişkilerinde başarılı, mali konulara hâkim ve güncel olayları takip eden bir profile sahip olmalıdır. Tüm bunları gerektiren durum da müze içerisindeki politikadır.

Aynı zamanda politika yeni müzelerin yapılmasını tetikleyen ve eskilerinin de ilerlemesini önleyen bir özelliğe de sahiptir. Politikacılar, başka bir iktidardan kalma binaların/müzelerin eksiklikleriyle uğraşarak zorlanmaktansa, yepyeni projelerle ortaya çıkmayı tercih ederler. Yeni projeler her daim halkın daha çok ilgisini çeker ve göz doldurur. Eski müzeleri / projeleri düzeltmeye ya da iyileştirmeye çalışmak ise yenilerini yapmaktan çok daha zahmetli bir iştir ve bir o kadar da görünürlüğü azdır. Dolayısıyla, en yenisi, politikacılar için en iyisidir (Schubert, 2004, 88).

Müze sayısının artışı elbette ki bir problemi daha beraberinde getirir: Koleksiyon sıkıntısı. Müze içerisinde yer alabilecek bir koleksiyon elde etmek günümüzde oldukça güçtür çünkü yapıtların pek azı özel koleksiyonlardadır. Birçok yapıt, yeni açılan müzeler tarafından sahiplenilmiştir ve piyasada çok az sayıda yapıt bulunmaktadır. Bundan dolayı müzeler, çağdaş/güncel sanat yapıtlarını sergileme yoluna gitmişlerdir. Ne var ki, klasik anlamda heykel ve tuval sergilemek için inşa edilmiş binalarda video enstalasyon sergilemek de güçtür. Buradan yola çıkarak, günümüzde hala, klasik anlamdaki müzelerde çağdaş sanatın nasıl sergileneceği küratoryal bir pratik olarak tartışılmaktadır.

Bu noktada mimarinin önemi ortaya çıkar. Yapıtların rahatça sergilenebilmesi için, küratör esnek bir mimariye ihtiyaç duyar. Fakat ne var ki mimar da müze binalarını kendi imzasını taşıyabilecek özgün bir yapıt olarak görmekte ısrarlıdır. Öte yandan müze yönetimi ve mütevelli heyeti, günün politik koşullarına ve şartlarına göre şekillenmiş bir müze binası talep ederler. Dolayısıyla mimari de en az içerisinde sergilenen sanat yapıtı gibi bir açmaza neden olabilir. Dahası, müze binalarının konumlandıkları yer itibarı ile de problemler ortaya çıkabilir. Şehir merkezinden uzak, harap veya ekonomik açıdan düşük bölgelerin müze yapımı için seçilmeleri de orada yaşayan insanlar için problem yaratabilir. Bir müzenin böylesi bir yerde konumlanması orada ekonomik bir canlılık sağlayabildiği gibi, orada yaşayan halkın yok olmasına neden olabilir. Dolayısıyla böylesi kararlar için de küratörün oldukça iyi düşünmesi doğru yollar öne sürmesi gerekmektedir.

Yeni bir müze açmak ve bu binanın reklamını yapmak genellikle dönemin iktidarını binalarının yapımı ve açılışları oldukça gösterişlidir fakat politikacıların bu yenilikleri unutmaları ve heveslerinin kaybı da bir o kadar hızlıdır. Küratör için asıl sorunlardan biri de müze koleksiyonu yerleştikten ve müze artık tekdüze bir hale

gelmeye başladıktan sonra başlar. Sergilenenleri daha ilgi çekici bir hale getirmek ve izleyiciyi daimi kılmak için neler yapılmalı sorusu birebir küratörü ilgilendirmektedir. Hansen, bir serginin küratörlüğünü yapmayı, iç içe bağlantılı ve birbiri üzerine atlayan, araştırma, tematik kavramsallaştırma, seçme, kontekstleştirme, stratejik düzenleme ve açıklamayı içinde barındıran – fakat limitiv olmayan - adımlar bütünü olarak düşünmek gerektiğini savunmaktadır (Hansen, 2001, 67). Bu düşünce sistemi, günümüz küratoryal yaklaşımını belirlediği gibi, son yirmi ya da otuz yıl içerisinde ortaya çıkmış bir sistemdir. Artık müze sergilemeleri, durağan, izleyiciyi içerisine almaktan uzak, tek öğretili bir yapıdan, interaktif, sergileme temelli, değişken bir yapıya geçiş yapmıştır.

Elbette ki bu tür sergilemeler gerçekleştirilirken, serginin anlaşılmasına özen göstermek gerekir. Sergileme pratiklerinde en büyük atılımlardan biri olarak kabul edilen kronolojik sergileme mantığı, farklı bir sergileme pratiği ile yer değiştirmiştir. 1970 ve 1980’lerde Harald Szeeman, Rudi Fuchs ve Jan Hoet tarafından uygulanan, estetik eğilimlerin ön plana çıktığı sergileme yöntemi günümüzde oldukça tartışılmaktadır. Tarihi ve kronolojiyi dışlayarak, sanatsal üsluplar arasında bağ kurmaya yönelik bu sergileme biçimi, sanat izleyicisinde çeşitli sorunlara yol açabilmektedir. Öncelikle bu yöntem, sanat tarihine çok da aşina olmayan sanat izleyicisinin sergiden hiçbir şey anlamamasına ve var olan seyirci kaybına neden olabilir. Dolayısıyla monografik bir model, müze için daha uygun görülebilmektedir. Farklı sanatçılardan çeşitli eserler almak yerine, belirli sanatçıların birçok işini elinde bulundurmak, günümüzde müzelerin tercih ettiği yöntemlerden biridir. Varese’deki Panza Collection, New York’taki Dia Center for Visual Art, Schaffhausen’deki Crex Collection ve Londra’daki Saatchi Collection bu yöntemlere birer örnek olabilir (Schubert, 2004, 134 – 139).

Müze tarihi boyunca, küratörün uğraşması gereken işlerin en başında sergileme pratikleri gelmiş olsa da, küratörün bunu gerçekleştirebilmesi için pek çok farklı durumla baş edebilmesi gerekmiştir. Sanatçılar, mütevellî heyeti, müze yönetimi, sponsorlar, politikacılar gibi birçok dengenin ortasında duran küratörün günümüzdeki rolü ise oldukça karmaşıktır.

Sponsorluk ve kurum kavramı son otuz yılda tartışılmaya başlanmış ve küratörün destek aldığı kurumlar şekil değiştirmiştir. Bu süreç sanatçı kolektifleri, küratörler ve

sanat eleştirmenleri tarafından başlatılan sanat kurumlarının eleştirisi üzerinden gelişmiştir. Sanat kurumlarının sanatı yönlendiren ve çoğu zaman sanata müdahale ettiği söylenen yapısının kırılması her yönde bağımsızlığı da beraberinde getirir.

Özetle:

- *1759 – 1920 arasında,*
 - 1759 yılında British Museum’un açılmasıyla, sanat bağlamında küratöryal aktivitenin gerçekleşebileceği bir ortam oluşmuştur.
 - Diğer yandan müzelerin bugünkü tanımı ele alındığında, ilk müzenin 1793’te açılan Louvre olduğunu söylemek mümkündür.
 - Napolyon yönetiminin destekçisi olan müzenin müdürü olarak Dominique Vivant Denon atanmıştır. Müdür burada küratör olarak da görev almıştır.
 - Denon, Napolyon’un fetihleri yardımıyla, dünyanın birçok yerinden gelen eserler ile giderek genişleyen müzenin koleksiyonunu oldukça iyi bir biçimde sınıflandırmış ve sergilemiştir.
 - British Museum’da ise kronolojik ve soy bilimsel bir sergileme yaklaşımı benimsenmiştir.
 - 19. yüzyılda, ülkelerin yayılmacı politikaları ve kültür emperyalizmleri nedeniyle tüm müzeler ülkelerinin politikalarından etkilenmişlerdir.
 - Kültürel hâkimiyetlerini müzelerle görünür kılmaya çalışan ülkelere Almanya’nın katılmasıyla, müzelerin tarihçe serüvenine Berlin de eklenmiştir.
 - 1880 yılında, Resim ve Heykel bölümünün başına Wilhelm Bode’nin getirilmesiyle, Berlin Müzeleri küratöryal açıdan önemli gelişmeler göstermiştir.
 - Bode, tarihsel bağlamda bir sergileme yapmış ve mekânları da sergilenen objelerin sanat tarihsel üsluplarına göre tasarlamıştır.
 - 1. Dünya Savaşı’na rağmen, Berlin’de küratöryal yaklaşım oldukça ilerlemiştir. Ne var ki 1930’larda Nazizmin yükselişi ile Berlin’deki ilerleme durmuş, Bode’nin geleneği son bulmuştur.
 - 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında İngiltere, Fransa ve Berlin gibi müzelerin müdürleri, küratör olarak görev yapmışlardır.

- Bu yönetici / küratörler genellikle bir ulus devlet kurma çabasında olan iktidar tarafından yönlendirilmişler, bu yönde koleksiyonlar ve sergiler oluşturmuşlardır.
- İlk başlarda koleksiyon oluşturma ve eser toplamaya odaklı olan küratoryal yaklaşım 1900 – 1920 arasında araştırma ve sergilemeye doğru kaymıştır.
- 1920 – 1970 arasında:
 - Avrupa müzelerinin 1. Dünya Savaşı'ndan etkilenmesi nedeniyle, Amerika müzecilik alanında bu dönemde daha ön plandadır.
 - Dolayısıyla küratoryal yaklaşımlar da çoğunlukla ABD coğrafyasında gelişme göstermiştir.
 - 1920'li yılların sonlarına doğru, dönemin sanatına yön veren yatırımcılar tarafından yalnızca modern sanat sergilemek üzere bir müze kurulması amacıyla 1929 yılında MOMA kurulmuştur.
 - MOMA ile birlikte müze artık yalnızca sergileme yapılan bir yer değil, içine dâhil ettiği alanlarda eleştirel tartışmalar başlatan bir kurum olmuştur.
 - MOMA ile birlikte küratörün görev tanımı da değişmeye başlamıştır.
 - Küratör artık yapıtları müze için seçen ve onları korumakla görevli olan kişi olmaktan çok, müzeye izleyici çekmek için güçlü sergiler düzenleyen kişi olmaya başlamıştır.
 - MOMA ile birlikte müzelerin devletten bağımsız bir kimlik kazandığını ve sponsorluk sistemine daha bağımlı hale geldiklerini söylemek mümkündür.
 - 1950'lere gelindiğinde, 2. Dünya Savaşı nedeni ile Avrupa'daki müzelerde gelişmeler durmuş, hatta koleksiyonlarını daha güvenli olduğunu düşündükleri ABD'de sergilemeyi tercih etmişlerdir.
 - Diğer yandan müze dışındaki mekânlarda sergilemeler önem kazanmaya başlamıştır. Örneğin 1955 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde, küratör ve eğitimci Arnold Bode tarafından ilk Documenta sergisi düzenlenmiştir.
 - 1895 yılında ilk kez yapılan Venedik Bienallerine 2. Dünya Savaşı nedeniyle altı yıl ara verilmiştir.

- Bu aranın ardından Venedik Bienali 1948'de yeniden yapılmaya başlanmıştır. Avrupa'daki avangart sanat, daha sonra tüm dünyadaki güncel akımlar üzerinde yoğunlaştırmış olan Venedik Bienali, 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk, 1960'larda ise Pop Art'a yer vermiştir.
- 1970 sonrasında;
 - 1960'lı yıllarda tüm dünyada başlayan müze ve kurumlara dair eleştirel yaklaşım 1970'lerin sanat ortamını oluşturmuştur.
 - Centre Pompidou 1977 yılında modern ve güncel sanatı sergilemek üzere, disiplinlerarası bir mekân oluşturma idealiyle açılmıştır.
 - Bu sanat merkezinde, o ana değin var olan küratoryal üslupların dışında, tarihi çizgisel ele alan tek yönlü bir anlatımın tersine, birbiri ile bağlantılı, paralel ve çapraz ilişkiler kuran sergiler sergileme yöntemleri önerilmiştir.
 - Centre Pompidou ile birlikte birçok müze, farklı kavramları ele alabileceklerinin farkına varmışlardır.
 - Bundan böyle küratörler, tek bir çizgisel yol izlemek yerine, farklı alanlarla etkileşim içerisinde, farklı konuları ele alabilmişlerdir.
 - 1967 ve 1977 yılları arasında New York Metropolitan Müzesi'ne Thomas Hoving'in atanmasıyla, izleyici merkezli yaklaşımlar daha da görünür olmaya başlamıştır.
 - 1970'li yıllarda müze dışı büyük etkinliklerin sayısı artmıştır. 1895 yılından bu yana yapılmakta olan Venedik Bienaline, 1951 yılında Sao Paulo Bienali, 1955 yılında Documenta, 1973 yılında Sydney Bienali, 1987'de İstanbul Bienali, 1995'te Gwanju Bienali eklenmiştir.

4. BAĞIMSIZ KÜRATÖRLER TARAFINDAN ÖNERİLEN SERGİLEME YÖNTEMLERİ

Richard Leppert, bağımsız küratörlüğü, iktidarın sanatla olan ilişkisi üzerinden şu şekilde tanımlamaktadır (Leppert, 2002, 31):

“Sanat ile iktidar arasındaki bağlar ve bir sanat piyasasını ayakta tutan çeşitli ekonomiler, Jean Baudrillard’ın işaret ettiği gibi, paranın sadece sanat değil aynı zamanda da prestij satın aldığı modern sanat müzayedeleriyle ilintili olarak betimlenebilir. Baudrillard’ya göre paranın anlamı, harcanışı yoluyla dönüşür. Sanat müzayedesinde, nesnenin kendisi bir gösterge olarak değer kazanır; paranın – genellikle kum gibidir – satın almak için harcanmasıyla doğrudan bağlantılıdır bu durum. Harcama yalnızca bir feda ediş olmayıp, aynı zamanda varlıklı ve soylu sanat alıcıları arasındaki rekabetin bir parçası olarak rizikolu bir yatırımdır. Tüketim, diyor Baudrillard, *ekonomik değer başka tip bir değer uğruna tahrip edildiği bir rekabet alanı haline gelir*. Bu değer prestijdir; Baudrillard buna *gösterge mübadele değeri* diyor. Bir tuvali satın almakla kazanılan gösterge değerinin bedeli, tuval için verilen para ile bu parayı kazanmak için gereken şeylerdir. Yani tablo, paranın arkasındaki görünür bir konsantrasyon haline getirir”

Benzer bir şekilde günümüzde sanat sergileri ve bu sergilerin yer aldığı kurumlar da bir itibar ve iktidar alanı haline gelmiştir. Bu iktidar alanı dâhilinde küratörler, belirli sanatçılara görünürlük olasılığı sağlarlar. Ne var ki, her sanatçı ve küratör bu itibar ve iktidar alanları dâhilinde yer alamayabilmektedir. Dolayısıyla sanatçılar ve küratörler, kendi görünürlük alanlarını yaratarak sergiler yapmaktadırlar. Çalışmanın bu bölümünde, sanatı alışıl gelmiş biçimlerin dışında sergileme yöntemlerini öneren küratörler ve bu yöntemlerin çıkış noktaları incelenmektedir.

Sanat alanında bağımsızlık oldukça göreceli bir durumdur. Özellikle bağımsız küratör kavramı tanımlanması güçtür ve bağımsız küratörün görev alanlarının tam olarak belirlenmesi zordur. Ne var ki, bağımsız küratör için yapılan temel görev tanımına dönecek olursak, müze küratörü gibi bağımsız küratörün görevinin de sanat yapıtını seçmek ve onu izleyiciye sunmak olduğunu söylemek mümkündür. Özünde küratörlerin işi bu olarak görünse de, bu süreç – sanat yapıtını seçme ve izleyiciye sunma – aslında büyük bir araştırmayı, okumayı ve yorumlamayı gerektirir. Dolayısıyla tüm bunlar zaman ve emek gerektirir.

Burada şu sorular karşımıza çıkar: Bağımsız küratörler, tam bağımsız sergi gerçekleştirme sürecinde, sanat kurumları ve kalıplaşmış müdahaleci yapılardan nasıl kurtulurlar? Tüm bu zaman ve emeğin karşılığını nasıl elde ederler? Bir küratör

bağımsız olma uğruna kendi emeğinden feragat edebilir mi? Bu sorulara çok kesin yanıtlar bulunmamaktadır. Ne var ki, küratörün sanat kurumlarının eleştirisi üzerinden kendine biçtiği rol ile bu soruları kısmen de yanıtlamak mümkündür.

Boris Buden, *Kriz Olmaksızın Eleştiri Eleştiri Olmaksızın Kriz* (Buden, transform.eipcp.net, [07.10.2008]) adlı makalesinde kurum eleştirisine şöyle yaklaşır:

“Neden günümüzde sanat alanında kurumsal eleştiriden bahsediyoruz? Bunun yanıtı çok basit: Çünkü biz (hala) sanatın eleştirel bir potansiyel taşıdığını düşünüyoruz. Tabii ki burada söz edilen şey yalnızca sanat eleştirisi değil. Bunun ötesinde, biz, sanatın kendi sınırlarının dışında, dünyayı ve yaşamı eleştirme ve hatta bunu yaparak her ikisini de değiştirme yetisinden bahsediyoruz. Bu durum bir çeşit özeleştiriye, daha açık olmak gerekirse, eleştirel öz dönüşlülüğü içinde barındırır. Bu da şu anlama gelmektedir: Eleştirel öz dönüşlülük, sanattan beklediğimiz - ya da en azından beklemeye alışkın olduğumuz - şekilde sanatın meydana gelme koşullarından ciddi biçimde haberdar olmaktır. Bu da genellikle sanatın üretim koşullarından haberdar olmak anlamına gelir”

Buden burada, sanatı gerçekleştirirken ve bunu sergilerken bunun gerçekleşme koşullarından haberdar olmayı eleştirel olmanın birinci koşulu gibi görür. Bu şu anlama gelir: Ortaya konan sanat yapıtı, dünyadaki üretim şartlarından ve piyasa koşullarından ne kadar bağımsız bir biçimde meydana gelmiştir? Sanat yapıtı her şeyden önce kendini eleştirmeli ve dünya üzerindeki yerini buna göre konumlandırmalıdır.

Benzer biçimde küratör de bir sergi ortaya koyarken, savı ne olursa olsun o serginin gerçekleşme koşullarını göz önünde bulundurmak zorunda kalır. Bağımsız küratör ancak bu şekilde kendinin ve dünyanın konumunu tespit edebilir. Elbette ki buradaki konum yıllara ve dünyanın yapısına göre şekil değiştirebilen bir nitelikte olmalıdır. Aksi halde güncelliğini yitirmiş bir küratör ne denli bağımsız olursa olsun sanat yapıtına ve sanatçıya katkı sağlamayacaktır. Böylesi bir küratör de başarısızlığa mahkum olur.

Sanatta güncelliği yakalamak, bağımsızlık kadar öneme sahip olduğu gibi, zamanı yakalayan sanatçı ile ortak paydaya sahip olmak için de önemlidir. Bağımsız bir küratörün, sanatçı ile iş birliği içerisinde olduğu sürece başarıya ulaşması daha olasıdır çünkü bağımsız küratörler tarafından gerçekleştirilen sergiler düşük bütçeli hatta çoğu zaman sıfır bütçe ile yapılan sergilerdir. Böylesi sergilerde söz konusu olan sanatçının, sanatını paylaşma isteği ile küratörün sevdiği ve beğendiği sanat yapıtını dünyaya açıklama, anlatma merakından kaynaklanır. Dolayısıyla, sanatçı ve

küratör ortak bir hevesi paylaşmalı ve hedefini gerçekleştirmelidir. Bu da ancak iki taraf arasında gerçekleşecek işbirliği aracılığı ile olur. Öte yandan müzede olduğu gibi sanata müdahale eden dış faktörlerin (mütevelli heyeti, sponsor, müze yönetim vb) olmaması da aslında bir bakıma hem küratörün hem de sanatçının işini kolaylaştırır. Buradaki tek ihtiyaç sanatçı ve küratörün ortak hedeflerini gerçekleştirebilecekleri bir mekândır.

Günümüz şartları içinde mekân problemine, sanatın sergilenmesi açısından çeşitli çözümler bulunmaktadır. Bu çözüm yöntemlerinden belki de en yeni ve revaçta olanı da internettir. 1959, Amsterdam doğumlu, medya kuramcısı, internet eleştirmeni ve eylemcisi Geert Lovink ve 1965 Almanya doğumlu, yazar, sanatçı, eleştirmen ve bilgisayar mühendisi Pit Schultz, iletişim meselesinin dünya için önemli bir noktada durduğunu savunmaktadır. Dahası, Lovink ve Schultz, giderek artan ilişkiler zinciri içerisinde, geleceğin teknoloji ile sarmalanmış dünyasının, kullanıcılarına kendini nasıl tanıtacağını, hala bir sorun olarak karşımıza çıktığını savunmaktadır. Lovink ve Schultz'a göre, iletişim ağlarının var oluşunun kontrolü, bizim kendi özgürlük ve öznellik sınırlarımızın dışına taşabilmektedir. Potansiyel ilerlemenin hiyerarşisi içerisinde, karmaşıklığı azaltan ulaşım protokolü için özerk sanatın saf yaratıcılığı en öncelikli sırayı almaktadır. Günümüzde dijital devrimi anıtsal bir yapıya çevirebilme yetisi olan artistik zekâyâ sahip insanlara talep giderek artmaktadır ve yüce olanı gerçekleştirmenin ayrıcalığı yalnızca sanata has bir şeydir. Bunu yapmak için sanatın mümkün olduğu kadar toplumun bütün dallarından ayrılması ve korunması gerekmektedir. Lovink ve Schultz'a göre, bilgi ağının sanal boşluğunda, beyaz küplerin ve büyük müzelerin sembolik olarak yeniden oluşturulması, şimdi yoğun çabalar altındadır. Yüz binlerce şaheserin dijitalleşmesi ve lisanslaşması durmadan gelişmektedir. Pusulası ve cetveli olan sanatçının yerini, algoritmali ve silikon grafik (SGI) yapan meta tasarımcıları almıştır (Lovink, Schultz, 2006, 21). Dolayısıyla sanat dijital ve teknolojik çağda kendine bir yaşam alanı oluşturmak durumundadır. İnternet, sanata sergileme olanağı tanıyan bir sanal mekan oluşturmakta fakat diğer yandan sanatın tanımının nasıl yapılacağı sorusunu da beraberinde getirmektedir.

İnternet sanatı dendiğinde karşımıza çıkan diğer bir teknik terimden sanat sunucusundan (*art server*) bahsetmek, bu noktada, doğru olacaktır. Zürih Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nde öğretim görevlisi, bağımsız küratör ve sanat eleştirmeni, Margarete Jahrmann'a göre sanat sunucusu (*art server*) terimi sanatta belirli bir

sistematik mantığı anlatır. Sanat sunucusu (*art server*) belirlenmiş spesifik bir çevrimiçi konumdur ve sunucuya bilgisayar ağındaki teknolojik olarak belirlenen düğümler gözüyle bakılabilir. Ağ açısından düşünmek, ağın ilgi odağı olmasının sebebi de olan ağın belirli bir kısmına bakmak anlamına gelir. Genel anlamda sanat sunucularına sanat için nette donanım, IP (internet protokol) adresleri, hard disk belleği, çevrimiçi domainler(alanlar), veri gönderme hızını sağlayan yerler, konumlar gözüyle bakılabilir. Jahrman'a göre sanattaki bireysel pozisyonları ve kuram sanat sunucusu terimini açıklamak için farklı örnekler kullanılır. Bir sunucunun internet kültüründe önemli bir yeri vardır. Farklı içeriklere hem sunuculuk hem de ana sayfa teşkil eder. Yapısı, tasarımı onu kendilerinin coğrafi ve elektro-topolojik çevrimiçi konumları için seçenlere uygulanmak üzere belirli şartları ve etik davranış biçimlerini tanımlar. Diğer taraftan metafor ve göstergebilimsel göndermelerle internet kültürü üzerine vurgu yapan, internet sanatı ve internet tabanlı sanat içeriği oluşturmak için bazı teknolojik, işlevsel modeller ve yapısal kavramlar vardır. Kavramsal yorumlar ve artserving'in (sanat sunarın) yeri ile bireysel artistik pozisyonlar ve sonra gerçek hayattaki açıklamalar şimdi geniş spektrumlu kişisel göndermelerle ve referanslarla öne çıkarılıyor. Fakat sanat sunucusu aynı zamanda çağdaş sanatı tanımlamaya yardım eden içerik tabanlı bir bağlam modeli olarak da görülebilir. Çevrimiçi örnekler ve internet kültürünün sosyal, ekonomik, siyasi şartları bilişim teknolojisi kurumlarının varoluşunu şekillendiriyor. Batı yarımküre teknolojileri tarafından yapılandırılan ve Asya'dan felsefi modeller çerçevesinde belirlenen Orta Avrupa kültüründeki bilişim teknolojisi kurumları kavramı içerisindeki sanat, kendisini konumlandırır. Sanat sunucusu, çevrimiçi sanat sağlayan bir yer gibi, daha fazla düşünmeye gerek olmaksızın her yerde kullanılan internet kültürünün uygulama denemesini temsil etmektedir. Sanat sunucuları artık, günümüz sergileme yöntemlerine de alternatif sunabilmektedir. Daha geniş sanat sunucusu kavramları süreçlerinden (işlemlerinden) kaynaklanan ve bunu sanatın tek anlamı yapmaksızın belirli özelliklerini yansıtan sanatı içerir ve dolayısıyla kendini kanıtlayan bir sistemin sınırlarından kaçınmış olur. Sanat, kuram ve teknoloji alanlarında, elektronik ağların yaşanan mevcut gerçekliğinde, sanat sunucusunun muhtemel anlamı üzerinde farklı yaklaşımlar yan yana bulunmaktadır. Bunlar metin ya da sanatsal çalışmalar şeklinde kısa müdahalelerle açıklanır. Sanat sunucusunun birşeyden diğerine atlayan bu bağlamı, internet sanatında olası yapılar oluşturur. Gerçek hayata ve çevrimiçi sunuculara karşı çıkan örnek, sanatın geri kalmış bir

anlayışına dayanır. Sosyal durum, sosyal mühendislik, teknolojik ve ekonomik kullanılabilirlik arasında yoğun medya eleştirilerinde birikir. Eski doğu sanat sunucuları örneğin, kendilerini internet dünyasında kimlik ve milliyete göre coğrafi olarak konumlandırılır. İnternet sanatçıların yaşam şartları, sanat sunucularına olan bağımlılıkları ve bu şartların onların bireysel dijital üretimindeki etkileri üç boyutlu dünya tasarlayan iletişim çevreleri ve video oyunu hazırlayan sanatçılar tarafından belirlenir. Sanat sunucularının ve sanat sunucusu içeriğinin sunucudan kültüre bir yapı olarak gelmesi hakkında bireysel anlayışlar vardır. İnternet enstalasyonlarının göstergeleri ve sembolizmi çevrimiçi tecrübelerde oluşturulur. Sadece belirli bir kesimin kullanımına özgü bir ağ olan üçgenin köşeleri, kuram, teknoloji ve sanat sistemidir. Bir ağdaki düğüm (node) olarak server mantıksal/elektronik ve içerik açısından bağlayan bir site olarak görülür. Domain (alan) adından belirli server konfigrasyonuna, yazılımda içsel farklı ideolojiler sanatsal kodlama uğraşısında ham madde olur, sunucuya özgü alanlarda(domainlerle) çalışır. Teknolojik ve sosyal protokollere dayalı dizin kurallarıyla çalışır ve internetin kendine özgü olan ve kültürel anlamda bağlantılı olarak tanımlanan orijinal sunucu sanatı yükseltir (Jahrmann, 2006, 34).

İnternet, çağdaş sanatta mekân problemini çözecek gibi görünse de, her türlü medyanın sunumu ve sergilenmesi için uygun değildir. Mekân, sergilerde en büyük konulardan biridir. Sanat yapıtının görünür kılındığı, algılandığı üç boyutlu düzlem, sanat yapıtına da zaman zaman şekil verir, anlam katar. Daha önceden de bahsedildiği gibi çok önemli ve köklü müzelerde sergilenen bir sanat yapıtı finansal açıdan inanılmaz değer kazanabilir ya da kavramsal değerini yitirebilir. Dolayısıyla mekân, sanat yapıtını niteleyen bir özelliğe sahiptir ve sergilerin gerçekleşebilmesi için bir gereksinimdir. Ne var ki günümüzde bazı küratörler, mekân problemine de çözüm üretmeyi başarmışlardır. Kullanılmayan eski binalar, evlerin arka bahçeleri, seyahat bavulları gibi pek çok mekânı sergileme için kullanmaya başlamışlardır. Aşağıda tüm bu kavramlar açıklanmakta ve alternatif sergileme yöntemleri öneren küratörler örneklenmektedir.

4.1. Sanat Kurumlarının Eleştirisi ve K ratoryal Yaklaşım

Çağdaş sanatta bağımsız küratör, eleştirel kararlar alarak güncel olan sanatı ve sanatçıları, sanat dünyasına önerir. Bunu yaparken, sanatın çeşitli biçimlerde ortaya çıkmasına  n ayak olmuş olur. Sanat alanındaki her aktörün gücü limitlidir fakat küratör, bir sergi gerçekleştiren, onun katalogunu yaparken, sergi üzerine yazılar yazarken, sanat dünyası içindeki, sanatçı, eleştirmen, koleksiyoncu, sanat  ğrencisi gibi birçok aktörün gücünden beslenir (Tannenbaum, 1994, 49). Dolayısıyla küratör burada, sanatın tüm dinamiklerinden haberdar olan ve ara noktada duran bir biçimde işlev görür. Bu da küratöre eleştirel olma misyonunu yükler.

Beti Zerovc'a göre çağdaş sanat küratörlerinin bugün bildiğimiz rolü, 1960'ların sonundaki genel sosyal kriz sırasında oluşmaya ba lamıştır. Toplumdaki g c l  eleştirel hareketler, yalnızca tüketiciliği kınamak ve sosyal değişiklik çağırısı yapmakla kalmamış, aynı zamanda sanat ve sanat kurumlarını radikal bir biçimde sorgulamış ve görülebilir esaslı değişiklikler talep etmiştir (Zerovc, 2003, 22). Buden'e göre ise eleştirinin kriz döneminde çıkmış olması tesadüf değildir çünkü modern eleştiriye uzun bir zaman boyunca tamamlayan başka bir kavram daha vardır bu da kriz kavramıdır. Buden, kriz ve eleştirinin temelde bir ortak noktaya, hakiki bir ilişkiye sahip olduğuna, hatta dahası bu iki kavramın aralarında modern deneyime dayalı bir etkileşim olduğuna inanmaktadır. Dolayısıyla, eleştiri eylemi bir krizin farkındalığına işaret eder. Ya da bunun tam tersi: bir krizin teşhisi, eleştirinin gerekliliğini gösterir (Buden, transform.eipcp.net, [06.10.2008]). Sanat kurumlarının eleştirisi, 1960'larda yani sanatın sonlandığı ve bir kriz içine girildiği sanılan bir zamanda ortaya çıkar. Dolayısıyla hem Beti Zerovc hem de Boris Buden'in burada işaret ettiği nokta, sanatta ve sosyal hayatta yaşanılan krizler sonucunda eleştirinin ortaya çıktığıdır.

Sanat kurumlarına yönelik eleştiri, genel anlamda sanatın oluşması, sergilenmesi ve sunulması sürecinde gereken yeniliklere yönelik bir ihtiyacın duyurusunu yapmaktadır. Bununla birlikte kurum eleştirisi, sanatçının, sanat yapıtının ve küratörün bağımsızlığına yönelik amaçları da içinde barındırır. Bu çerçevede, aşağıda, sanat kurumlarının eleştirisi ve bu konudaki küratoryal yaklaşım incelenmektedir.

4.1.1. Sanat Kurumlarının Eleştirisi

1960 ve 1970’lerde, Batı’da kurumların ideolojik karakterleri ve bunların insan davranışı üzerindeki etkileri ağır bir biçimde, pek çok iyi neden öne sürülerek eleştirilmiştir. Bu arada pek çok kuruma şüpheli bir biçimde yaklaşılmış ve Foucault’ya gönderme yapılarak, bu kurumlar güç mekanizmaları olarak değerlendirilmiştir. O zamanlarda eleştirel tartışma daha çok sunum, hariç tutma, hegemoni ve güç üzerine odaklanmıştır. Sanat kurumları ideolojik ilgi alanlarının kesişim noktası olarak görülmüşlerdir. Bu dönemde sanatın nasıl çalıştığı, fonksiyonunun ne olduğu ve kurumların bu fonksiyona etkisi araştırılmıştır (Steiner, 2007, 15).

“Sanatın nasıl işlev gördüğü ya da sanatın fonksiyonunun ne olduğu sorusu, daha büyük etik bir talebi altında barındırır; böylesi bir emeğin parametrelerini, karakteristiğini ve sonuçlarını anlamamız gerekmektedir. Bu sanat “çalışmasını” anlama isteği bize, Aydınlanmacı liberalizmden olduğu kadar Marksist teoriden de miras kalmıştır. Bu istek, çoğu zaman sanatın değiştirme ve dönüştürme yetisiyle başa baş gitmiştir. Bu sorunun ikileminde sıkışıp kaldığında, sanatın politik temsilciliğinin işe yaramaz olduğunu fakat aynı zamanda bunun için bir anahtar olduğunu var saymamız gerekmektedir. Burada, “sanatın bir şeyler yaptığına” dair olan, dahası (hem sanatta hem de politikada) her şeyi daha iyi yapacağına dair olan bir inanç görmekteyiz” (Beech, 2007, 61).

Günümüzde kurum, sanat ve sanat teorileri üzerine olan tartışmaların anahtar sözcüklerinden biri haline gelmiştir. Aynı zamanda, sanatçılar kurumu eleştirel bir biçimde karşılaştırmaya başlamışlardır. Onlara göre “kurum” sanat dünyasında gücün somutlaşmış halidir. Yeniden yapı sökülmesi beklenen 1960’lı yıllardaki antikurumsal hareketlerin aksine, güncel yansıma, postkavramsal dilde yatmaktadır. Yani sıra, sanatçılar kurumları fark etmektense, onlarla bir diyalog içerisine girmenin bir yolunu bulmayı tercih etmişler, birinci görevin kaçınmak değil uzlaşmak olduğunu kavramışlardır. Sanatçılar kurumları Rube Goldberg’in makine projesine verdiği ada “Mousetrap” – “Farekapanı”na benzeterek, çok büyük ve komik olup çok az şey başarabilen bir makineye benzetmektedirler. Bu günümüzde sanat kurumunun nasıl görüldüğüne dair bir metafor oluşturmaktadır. Küratörün, sanatçının hatta bazen sanat yapıtının, tamamlanmış ve karmaşık bir kurumsal makine içerisinde sıkışıp kalması (ya da tuzağa düşmesi) paylaşılan bir kanıdan fazladır. Bu basmakalıp bir düşücedir. Fakat bu kapanın içerisinde, onu ılımlı, göz alıcı ve çekici kılan bir yan vardır. Peki bu kurumsal yapı içerisinde çalışan ve dışarısında duran küratör nasıl çalışmaktadır? Bir insan kurumsallaşmanın engellerini nasıl aşabilir? Bağımsız küratörün böylesi bir yapı ile işbirliği yapmasını sağlayan, yıkıcı bozguncu, alternatif

stratejiler mümkün müdür? Peki ya bağımsızın kurumun bir parçası hatta başı haline gelmesi? Peki ya yeni konseptler ve kurum örnekleri? Antikurumlar veya yarıkurumlar? Yenilikçi, ilerici projelerin yanı sıra imajını tazeleyen eski kurumlar da günümüzde sanat piyasasındaki yerini almıştır. Bundan bağımsız olarak, göz alıcı kurumsal projelere kaynak bulunmasının kolaylığı da sanat profesyonellerini, kamunun beklentilerini karşılama ve bireysel düşünceleri gerçeğe dönüştürme arasındaki oyunun içerisine koyar (Szczerki & Szylak, 2007, 8, 9).

Diğer yandan kurumlar, kurumsal eleştiri üzerine odaklanan sanatsal tartışmalardan da çok şey elde etmektedir. Böylelikle kurumlar kendi yapılarını ve stratejilerini yakından ve dikkatlice irdeleme şansını yakalarlar. Bir kurum, onun anlam ve içeriğini değiştirmeyi isteyen sanatçı ve sanattan çok şey öğrenir. Dolayısıyla kurum kendini yeniden icad eder. Bunu, sanat söylemindeki yerini koruyarak başarır (Szczerki & Szylak, 2007, 8, 9).

2000’li yıllarda yeni bir form almış olan kurum eleştirisi, daha çok geleceğin sanat kurumları için yeni bir model arayışına dönüşmüştür. Szczerki ve Szylak’ın da belirttiği gibi sanatçı ve küratörler, kurumu yok saymaktansa kurumla birlikte yeni uzlaşma yolları ve çıkar noktaları arama yoluna gitmişlerdir.

4.1.2. Sanat Kurumlarının Eleştirisinin Küratoryal Yaklaşımla Bağlantısı

Sanatta alternatif arayışı her dönemde olduğu gibi, küratoryal alanda bunun sanat kurumlarının eleştirisi ile ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Başta sanatçılar, ardından da küratörler, 1970 sonrasında müze ve galeriler gibi belirli bir sisteme sahip sanat kurumlarının artık görevlerini yerine getiremediklerini savunan küratörler ortaya çıkmış ve sanatçıyı ve üretimini destekleyen mekânlar oluşturmaya, müze veya bilindik galeri sisteminden farklı olan, o mekânların belki de sergilemeye ya da gerçekleştirmeye cesaret edemeyecekleri işlere kucak açan pratikler geliştirmeye başlamışlardır. Bu küratörler, kendilerine yaptırımlarda bulunmak isteyecek herhangi bir kurumla finansal bağ kurmak istememekte ve izleyiciye bitmiş işler sunmaktansa, daha deneysel işlere fırsat tanımaktadırlar.

Başta kurumların eleştirisinden yola çıkan küratörler, bu kurumlara alternatif yaratmak üzere yeni *kurumlar* (oluşumlar) meydana getirmiş ya da işbirliği

yöntemleri geliştirmişlerdir. Klasik kurum mantığında çalışmayan, sanatçının, küratörün, yöneticinin görev tanımlarının esnekleştiği, sponsor desteğinin müdahaleci halinin ortadan kalktığı çeşitli oluşumlar ortaya çıkmıştır. Bu oluşumlarla birlikte, artık sanatın sunumu, belirli ilişkiler ağının hiyerarşisinden bağımsız hale gelmiştir. Dahası, sanatçı ve küratör arasındaki ilişki biçimi değişmeye başlamıştır. Jens Hoffmann son otuz yılda küratoryal pratiğin değişip gelişmesi durumunun yeni bir haber olmadığı düşüncesindedir. Ne var ki bu değişimin, kısmen de olsa, yakın zamanda küratör ve sanatçılar arasındaki sıkı iş ilişkisinden ve bunun sonucu olan sanatsal stratejilerin uyarlamasından kaynaklandığı çok fazla dile getirilmemiştir. (Hoffmann, 2006, 323). Elbette ki bu pratik 1960’larda sanatçıların geliştirdiği kurum eleştirisinin sosyolojisi üzerine oturtulmuştur. Alternatif kurumlar, yarıkurumlar, antikurumların her biri, 1960’ların sanatçıların yaratıp geliştirdiği kurum karşıtı söylemlerden ortaya çıkmıştır. Aşağıda bu kurum karşıtı söylemlere yeni söylemler ekleyebilen ve alternatif sergiler üretebilen küratörlerden ve onların belli başlı sergilerinden örnekler bulunmaktadır.

4.2. Küratoryal Pratiklere Alternatifler Öneren Bağımsız Küratörler

Sanatta alternatif arayışı 1960 sonrası söylemlerle birlikte ortaya çıkmış gibi görünse de, geleneksel sergilemeye ve sanattaki iktidar ilişkisine başkaldırıların çok daha eski bir tarihe, 19. yüzyılın ikinci yarısına gittiğini söylemek mümkündür. Akademi ve burjuva geleneğinin, dönemin sanatçıları tarafından reddedilmesi, sanatın alışlagelmiş yöntemler aracılığıyla izleyici ile paylaşılması geleneğini de kırmıştır. Rönesans sanatının sanatçılara dayatmış olduğu kusursuz form, oran, denge, ideal güzellik, perspektif anlayışı, Yunan ve Roma öğretileri doğrultusunda yapıt üretme zorunluluğu, 19. yüzyıl öncü sanatçıları tarafından pek de rağbet görmemiştir. Öyle ki dönemin önemli sanatçılarından Gustave Courbet, burjuvazi beğenisinin baz aldığı öğreti biçimini benimsememiş, pek çok farklı özellikler sanat sahnesine çıkmıştır. Doğayı öğretilerinin başında sayan Courbet, atölye yerine birebir doğada resim yapmayı seçerek ve atölye dışına çıkarak bir ilki başlatmıştır.

Diğer yandan Courbet’in seçtiği konular da, sanatçının dönemin öncü sanatçıları arasında yer almasına yol açmıştır. *Ornans’da Cenaze Töreni*, *Taş Kırıcılar*, *Yıkılanlar*, *Sanatçının Atölyesi* adlı yapıtları, sanatçının günlük olayları resminde

konu olarak seçişine bir örnektir. İnankur’a göre 1848 Devrimi, emeği ilk kez başlıca bir sorun olarak ele almıştır. Bu nedenle 1850’li yıllardaki Fransız Realist ressamlar 1848 Devrimi’ne insancıl, özgün ve popüler konulara dönmek, cılasız, süssüz doğayı ve onun içinde emek sarf eden kadın ve erkeklerin soyluluğunu yüceltmek üzere yapıtlarında yer vermişlerdir. Bu yönden ele alındığında Taş Kırıcılar’ı devrim ideallerinin gerçek bir örneğidir. Courbet bu tabloda, sınıfsal fark gözetmeksizin, işçi sınıfına ait insanları oldukları gibi resmetmiştir (İnankur, 1997, 56 – 57). İnankur’un da belirttiği üzere, 19. yüzyıl gerçekçileri, var olan dünyayı göstermek istemiş, ne var ki iktidar bu yaklaşımı çok desteklememiştir. 1853 yılında Courbet’nin “Yıkılanlar” adlı tablosu Paris Salo’nunda III. Napolyon’un tepkisini çekmiştir. O döneme dek, pek çok resmi reddedilen Courbet, 1855 tarihli *Sanatçının Atölyesi* adlı yapıtı da dâhil olmak üzere toplam kırk kadar yapıtının bir araya geldiği bir sergi gerçekleştirmiştir. Akademik çevre, burjuvazi ve iktidarın yönettiği sergi mekânlarının aksine, bir barakada kendine ait bir sergi açması, Courbet’yi, belki de ilk alternatif pratikler geliştiren sanatçı yapmaktadır.

Diğer yandan, alternatif sergileme yöntemlerini önceleyen diğer bir sanatçı ise Eduard Manet’dir. 1863 yılında Paris Salon sergilerine kabul edilmeyen *Kırda Öğle Yemeği* yapıtı, sergiye kabul edilmeyen “Reddedilenler Salonu’na” (Salon des Refuses) konmuştur. Bu salon aslında, geleneksel anlamda resim yapmayan sanatçıları aşağılamak üzere kurulan bir salon olmasına rağmen, içinde sergilenenler beklenmedik bir şekilde ilgi ve destek görmüştür.

25 Nisan 1974 yılında Monet, Renoir, Pissarro, Aisley, Cezanne ve diğer birkaç sanatçı, fotoğrafçı Nadar’ın eski atölyesinde bir sergi açmıştır. Monet’nin *İzlenim* adlı tablosundan yola çıkan İzlenimcilik akımı da bu sergiden sonra isim kazanmıştır.

Müzeler ve galerilere alternatif bir biçimde sergi yapan sanatçılardan bir diğeri de Marcel Duchamp’tır. Duchamp’ın , *Boite-en-Valise*’i alternatif bir müze işlevini görmektedir. Bir kutudan oluşan bu iş; Duchamp’ın *Paris Air 1919, Traveller’s folding item 1916*, Fountain 1917 adlı üç adet hazır yapımının minyatür kopyasını ve diğer sanatçıların 68 adet kopya baskılarından oluşmuştur. Kutu minyatür bir müze yaratmak amacıyla; kayabilen, açılabilen ve çıkabilen parçaların farklı biçimlerde bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Kutu kapağında, De ou par / Marcel Duchamp / ou / Rroese Sélavy’ (Marcel Duchamp veya / Rroese Sélavy’den ya da tarafından) yazan

bir etiketle basılmıştır. Duchamp'ın mücadele ettiği müzeler, burada kutsal çehresinen çıkarılarak, daha büyük bir gerçeğin parçası olmuştur. Portatif bir müze olarak bu yapıt, valizle izleyicinin sanat algısına aracılık eden bir kurum olarak müzeyle nasıl yer değiştirebildiğini göstermiştir.

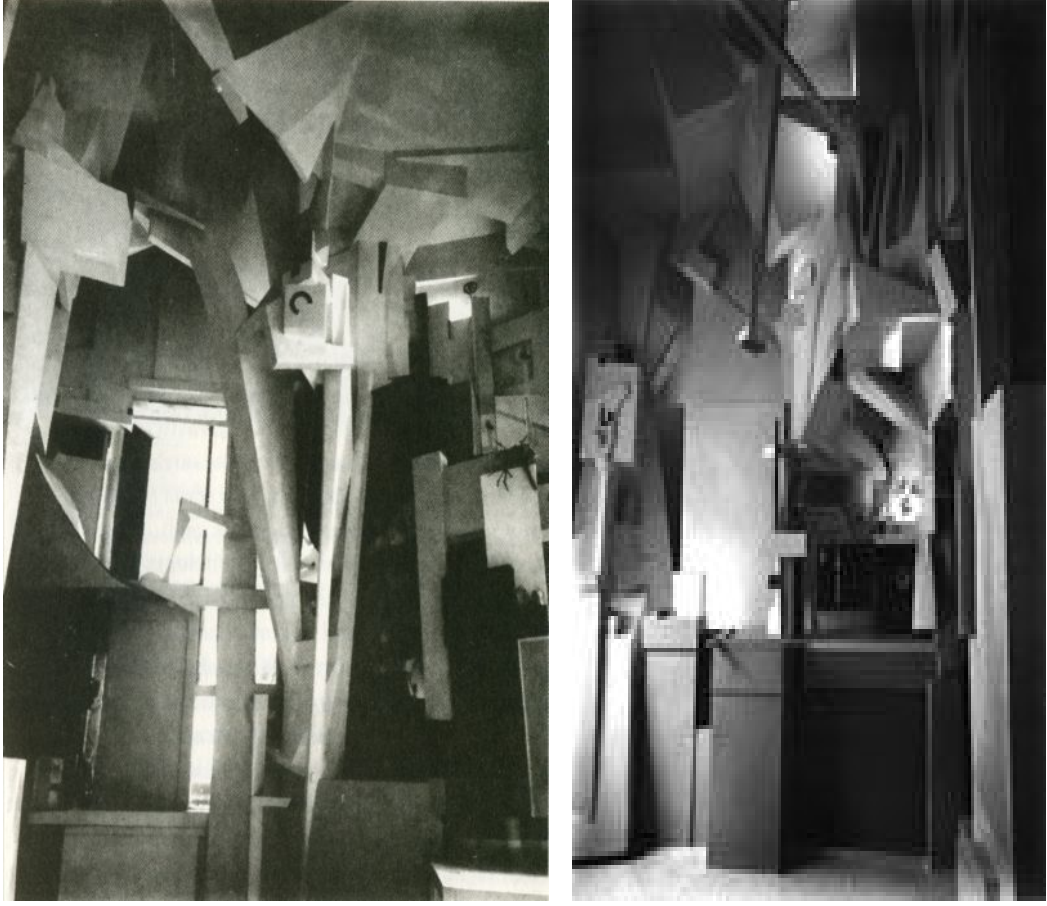


Şekil 1. Marcel Duchamp, Boîte en Valise, www.moma.org, (12.07.2008)



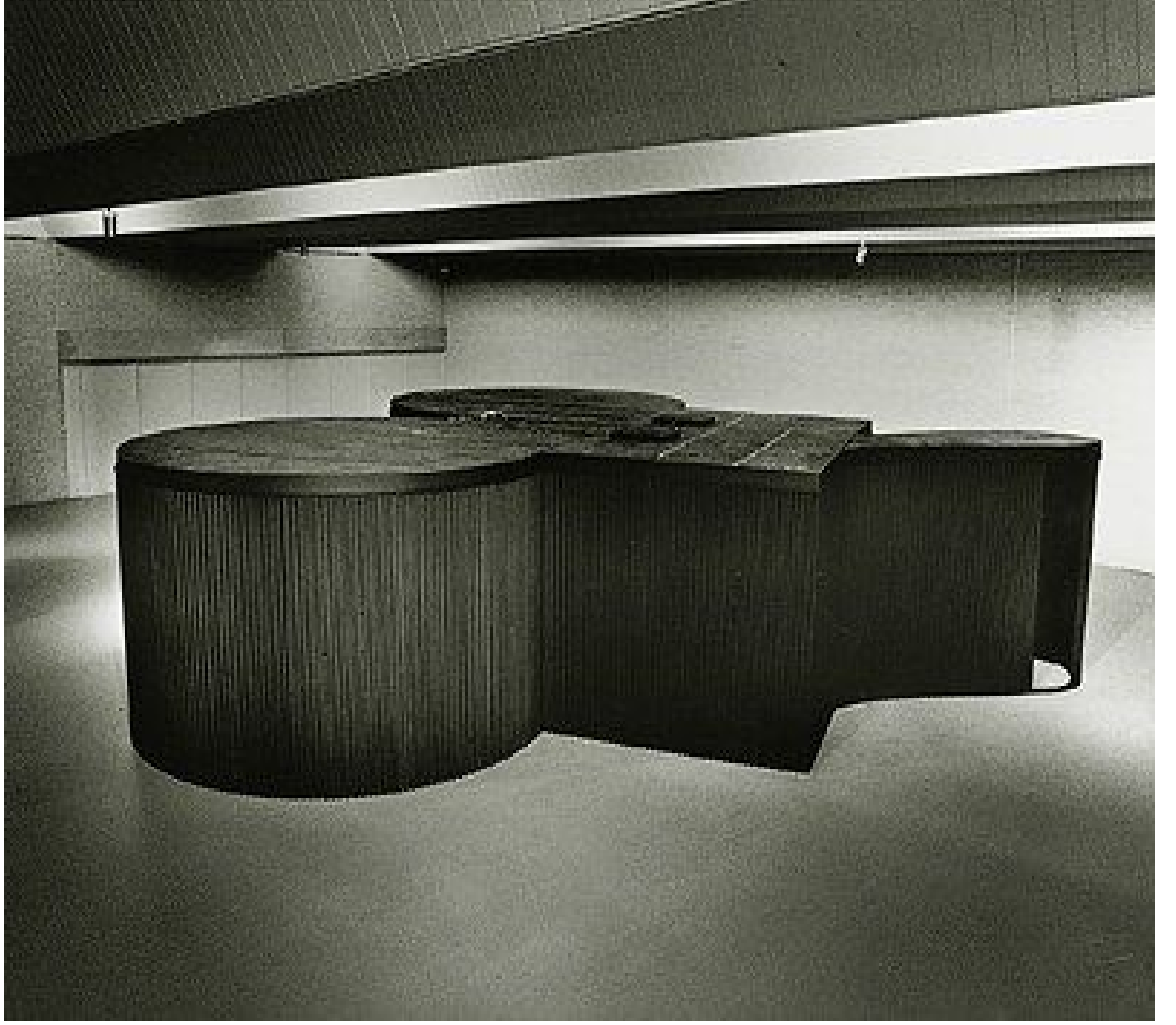
Şekil 2. Marcel Duchamp, Boite en Valise, www.moma.org, (12.07.2008)

Alman ressam ve grafik sanatçısı Kurt Schwitters'ın Waldhausenstrasse'deki stüdyosunda başlayan, *Merzbau* adlı işi ise, yapıtlarında değişik sanatsal akımları birleştirmeyi amaçlamış bir yapıt ve kısıtlayıcı gerçekliğe bir alternatif olmuştur. Herwarth Walden'in galerisi ve dolayısıyla onun *Der Sturm (Fırtına)* adlı dergisiyle yakın bir ilişki içinde olan Schwitters, 1918/19 kış aylarında ilk kolajlarını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarından birine *MERZ* Resmi adını vermiştir. Bu sözcüğü *Kommerz- und Privat Bank'ın (Ticaret ve Finans Bankası)* bir ilanından kesmiştir. Üçüncü Reich döneminde el konulan ve o zamandan beri kayıp olan bu resim, Schwitters'in hedefini simgeleyen bir örnektir. Sanatı içerik açısından aşırı yüklenmekten kurtarıp arı kompozisyon momentine indirgemek isteyen Schwitters, bunu yaparken kendini ısrarla geleneksel yağlıboya resminden ayrı tutmuştur. Schwitters kendini Dadaist saymadan Dada Gruplarının Zürih (Tristan Tzara, Hans Arp) ve Berlin'deki (Raoul Hausmann, Hannah Höck) temsilcileriyle yakın bir arkadaşlık içinde olmuştur. 1919'da yazdığı sözcük, ses ve çağrışımlarıyla bir oyun niteliğindeki *Ode an Anna Blum* adlı marşimsı aşk şiirini alenen afiş haline getirdiği zaman sansasyon yaratmış ve bir inşaatın çevresindeki parmaklığın üzerindeki bir yazıdan esinlenerek bu yapıtına *MERZ Şiiri* adını vermiştir. *MERZ* sanatıyla dünyanın bütün nesneleri arasında ilişki kurmaya yönelik gereksinimini de karşılamıştır.



Şekil 3. Kurt Schwitters, Merzbau, www.merzbau.org, (09.07.2008)

Duchamp'ın *Boite En Valise*'ine benzer bir iş ise Claes Oldenburg'un *Fare Müzesi*'dir. Güvenilmeyen müze pratiklerine bir yanıt niteliği taşıyan bu *Fare Müzesi*, *Boite en Valise* gibi otobiyografik ve paradoksal bir iş olmuştur. Oldenburg'un film projektörünün profilinden yararlanarak 1965'te dizayn ettiği, kanvas fare maskesini temel alan geometrik *Fare Müzesi*, içinde farklı lokasyonlarda bölümlerin bulunmasına ve girilebilir ama desteksiz bir yapıda olmasına rağmen hem bir heykel hem de mimari bir form özelliklerini taşır.



Şekil 4. Claes Oldenburg, Fare Müzesi, www.moma.org, (12.07.2008)

Marcel Broothaers'ın Modern Sanat Müzesi – Kartallar Departmanı (1968) adlı işi de müzelerin otoritelerini ve sınıflandırma eğilimlerini eleştirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Kendisini müzenin baş küratörü, yöneticisi, tasarımcısı ve tanıtım sorumlusu olarak atayan Broothaers, 1972 yılına dek bu işini çeşitli yerlerde sergilemiştir.



Şekil 5. Herbert Distyel, Çekmece Müzesi, www.moma.org, (12.07.2008)

Herbert Distyel ise, kurduğu ve küratörlüğünü üstlendiği *Çekmece Müzesi*'nde davet ettiği çeşitli sanatçıların minyatür ölçekteki yapıtlarını sergilemiştir. 20 çekmecedeki toplam 500 adet bölmesi olan müze, 5. Documenta sergisinde yer almıştır. Duchamp'ın Boite'sinin izinden giden bu yapıt da, müzelere karşı oluşmuş bir tepki olarak ortaya çıkmış ve dönemin ihtiyaçlarına cevap vermek üzere kurulmuştur.

Sanatçılar, alternatif mekân söylemleri için bir yol açmışlardır, fakat yine de bu alternatif mekân düşüncesiyle gerçekleşen yapıtların yer aldığı sergilerden birine Documenta 5'e burada dikkat çekmek gerekmektedir. Documenta 5, sergileme ve küratörlük tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Küratör Harald Szeemann tarafından gerçekleştirilmiş 5. Documenta sanat tarihinde oldukça ses getirmiş bir büyük sergidir. Sanatın alternatifler aramaya başladığı bu noktada küratörlere bakmak gerekmektedir.

4.2.1. Harald Szeemann

Çağdaş sanatta bağımsız küratörlerin ilki şüphesiz, henüz 1960'ların başlarında pek çok önemli sergiye imzasını atmış, Harald Szeemann'dır. Szeemann, Paris'te aldığı sanat tarihi, arkeoloji ve gazetecilik eğitiminin ardından ilk önceleri aktör, sahne tasarımcısı ve ressam olarak çalışmıştır. İlk sergisini 1957 yılında açmış ve 1961 ile 1969 yılları arasında Kunsthalle Bern'in küratörlüğünü yapmıştır. Burada, *zihinsel hasta* adı altında psikiyatrist Hans Prinzhorn'un koleksiyonunu sergilemiş ve 1969'da efsane sergisi *Tutumlar Biçim Alınca'yı* (*When Attitudes Become Form*) gerçekleştirmiştir. *When Attitudes Become Form*, Szeemann için bir tarihi ana işaret eder çünkü bu sergi anarşik bir provokasyon olarak görülmüştür. Burada Szeemann, "atölye – galeri – müze üçgeninin gücünü kırmaya, bir davranış biçimi yaratmak için yaratıcılığı özgürleştirmeye" çalışmıştır. Sanat = yaşam = sanat denklemini bu sergide görünür kılmak istemiştir (Zerovc, 2003, 24). Szeemann 1972'de Documenta 5'i gerçekleştirmiş ve en genç küratör olma ünvanını kazanmıştır. 5. Documenta'nın küratörlüğünü yaparak büyük sergilerde ilk tematik çerçeve kuran küratör olmuş, yüksek ve alçak kültürler arasındaki algılama ayrımını kaldırmıştır. Sergide daha önceki Documenta'larda düzgünce asılmış resimlerin yerini performanslar ve deneysel filmler almıştır. İsviçre'deki Kunsthalle Bern'den ayrıldıktan sonra, Documenta'dan sonra zor bir dönem sürecinde, fon ve mekâna sahip olmayan Szeemann hayali bir müze kurmaya karar vermiştir: *Tutkular Müzesi*. Kavramsal bir araştırmanın sonucu olarak ortaya çıkan bu proje, aykırı bağlantılarla oynayarak büyük ve evrensel temalara kayıtsız kalan bir yaklaşımı delmiş ve birbiriyle ilişkili sergilerle evrensel temaları özgün biçimlerde ele almıştır. Bu hayali müzedeki sergilerin kavramlarını uygulamak için uluslararası bir boyutu olan *Ruhsal Misafir*

İşler Acentesi'ni (Agency of Spiritual Guestworks) kurmuştur (Thea, 2001, 140 – 141). 1980 yılında Venedik Bienali'ni oluşturan ulus pavyonları modelinin genç sanatçıların işlerinin sergilendiği *Aperto (açık)* bölümünü oluşturarak bir başka devrim yaratmıştır. 1981'den 1991'e kadar Zürih Sanatevi'nin küratörlüğünü yapmış ve 1980'de genç sanatçılar için Aperto sergisini düzenlediği Venedik Bienali'nin de eş küratörü olmuştur. *When Attitudes Become Form (Tutumlar Biçim Alınca)* sergisinin ardından Kunsthalle Bern'den istifa ettikten sonra hiçbir kurumsal pozisyon kabul etmeyen Szeemann 1980'lerde hastaneler, ahırlar gibi beklenmedik mekânlarda sergiler açmış ve sanatçıları mekânlara özel yapıtlar üretmeye teşvik eden ilk küratör olmuştur.

4.2.2. Hans Ulrich Obrist

Bridge The Gap eş küratörü, Paris Modern Sanat Müzesi'nin küratörü ve pek çok kitabın editörüdür. Obrist, Nano Museum & the Robert Walser Museum'un ise kurucusudur.

Mayıs 1968'de Zurich, İsveçre'de doğan küratör Hans-Ulrich Obrist uluslararası sergileriyle tanınmaktadır. Ekonomi ve politika eğitimi aldıktan sonra çağdaş sanatlar alanında çalışmaya başlamış ve çoğunlukla sergi mekânı olarak kullanılmayan alanları kullandığı (kendi evi, bir manastır, kütüphane, uçak ve otel) sergiler ortaya koymuştur. Obrist, Paris Modern Sanat Müzesi'nde, Kunsthalle Viyana'da, Hamburg'daki Deichtorhallen'de, Londra'daki Serpentine Gallery'de, PS1'de ve diğer pek çok mekânda gerçekleşen sergilerin küratörlüğünü üstlenmiştir.

1991'den beri küratörlüğünü üstlendiği sergiler ve organize ettiği diğer etkinlikler şunlardır:

- The Kitchen Show, Schwalbenstrasse, St. Gallen, 1991;
- Christian Boltanski, Manastır Kütüphanesi, St.Gallen, 1991;
- Gerhard Richter, Nietzsche Evi, Sils Maria, 1992;
- Hotel Carlton Palace , Paris, 1993;
- The Broken Mirror (K. Koenig ile)Vienna Festival, 1993; Manifesta I, Rotterdam, 1996 (R. Martinez, V. Misiano ile)
- K. Nèray ve A. Renton; Life/Live Paris Modern Sanat Müzesi Centro

- Belem, Lisbon, 1996 (L. Bosse ile);
- Do It (1994'ten günümüze 30'dan fazla versiyonla); Cities on The Move (H. Hanru ile), Secession Vienna ve CAPC
- Bordeaux, 1997, ve Hayward Gallery, Londra/ Kiasma, Helsinki/ Bangkok, 1999;
- 1. Berlin Bienali, 1998 (K. Biesenbach ve N. Spector ile); Le Jardin, La Ville, La Memoire (L. BossÈ ile)
- C. Christov-Bakargiev) Villa Medici, Roma, 1998-2000;
- Laboratorium (B. Vandelinden ile) Antwerp Open, 1999;
- Retrace your steps: Remember tomorrow, Sir John Soane Museum, Londra 1999-2000;
- Mutations: Evenement culturel sur la ville contemporaine (R. Koolhaas, S. Kwinter, S. Boeri ile) Arc en Reve, Bordeaux, 2000-2001 ve TN Probe, Tokyo 2001;
- Bridge the Gap? (A. Miyake ile), CCA Kitakyushu; The Air is Blue (Barragan House, Mexico City 2002/2003);
- Utopia Station (M. Nesbit and R. Tiravanija ile), 50. Venedik Biennali, 2003 ve Haus der Kunst, Munich 2004;
- Yang Fudong ve Jim Lambie, The Moore Space, Miami, 2003;
- Dakar Bienali, 2004 eş küratörü.

Obrist'e göre, küratör Akiko Miyake ile gerçekleştirdiği Bridge the Gap projesinin başlangıç noktalarından biri, çağdaş sanatçılar, mimarlar, tasarımcılar ve aynı zamanda sosyal düşünürlerin çalışmalarında görünen bilime olan yükselen ilgidir. Obrist, bilim ve sanatta deha, imgelem ve yaratıcılığın kavranmasında, sanat ve bilim arasındaki karmaşık ara yüzleri araştırır. Hem sanatçılar ve hem de bilim adamları görünür ve görünmez dünyaların görsel karşılıklarına güvenir. Örnek vermek gerekirse, Walter Arensberg, Duchamp ve diğer arkadaşlarıyla düzenli bir biçimde Salonlar organize etmiş, John Cage Salon'u burjuva yaşam odasından mutfığa taşımış, John Brockman'ın *Edge* adlı kitabı farklı şehirlerde gösterilen bir Salon olarak başlamıştır. Şu anda ise her şey internette yer almaktadır. Obrist'e göre, *Bridge The Gap* konferanslarının hareket noktası, genellikle en önemli şeyin 'aralarda'- farklı disiplinler ve coğrafyalar arasında, bir de aktüel konferans programının 'ortasında' meydana geldiğine dair olan inanıştır. Kahve arasını merkezi

bir forum haline getirerek ve katılımcılar arasındaki değişimi zenginleştirerek, *Bridge The Gap*, gerçek ve sanal aalınların gerekliliğini düşünerek ortaya önemli bir soru yerleştirmiştir. Obrist, *Bridge The Gap* için şunları söylemektedir (Obrist, 2003, 128):

“Biz, çizgisel olmayan, bilgi üzerinde hiyerarşi kurmayan bir perspektif amaçlıyoruz - disiplinlerin sınırları ötesine geçmek ve bölgesel korkuların üstesinden gelmek. KONFERANS YA DA BİR SALON OLABİLİR Mİ; İKİSİ DE OLABİLİR Mİ? Klasik konferanslar düzen ve dengeyi vurgular. Aksine, biz şimdi akışkanlık ve düzensizlik görüyoruz: öngörülemezlik. Non-equilibrium (düzensiz) fizikte, dengesiz sistemler ve değişken çevrelerin dinamikleri gibi çeşitli kavramlar bulunabilir. Tereddüt ve öngörülemezliğin bileşimi organizasyonun beklenmedik olana açık olmasıyla özellikle ilgili. BRIDGE THE GAP, tereddütler yerine birleştirici olanakları ifade eder.”

Obrist aynı zamanda, ARC/ Paris Modern Sanat Müzesi’nde geçtiğimiz yıllarda pek çok monografik sergilerin küratörlüğünü üstlenmiştir: bu sanatçılar sırasıyla: Olafur Eliasson, Philippe Parreno, Steve Mc Queen, Jonas Mekas, ve Yoko Ono (L. Bosse And A. Scherf ile), Camera (V. Rehberg ile); Deplacements (L. Bosse ile); Ailleurs, Ici, ARC/Couvent de Cordeliers, 2004 (L. Bosse ile); ve Anri Sala: Entre Chien et Loup (L. Bosse ve Julia Garimorth ile), ARC/ Couvent de Cordeliers ve Deichtorhallen, Hamburg, 2004.

Obrist, küratöryel çalışmalarının yanı sıra, pek çok metnin editörlüğünü de yapmıştır. Bunlar: Gerhard Richter, Louise Bourgeois, Gilbert ve George, Maria Lassnig ve Leon Golub ve Walther Koenig tarafından yayınlanan sanatçı kitapları serisi, John Baldessari, Mathew Barney, Christian Boltanski, Peter Fischli/ David Weiss, Douglas Gordon, Philippe Parreno, Anri Sala, (Rem Koolhaas’ın işbirliğiyle) Philip Johnson kitabıdır. Aynı zamanda Obrist, Birkhaeuser tarafından yayınlanan, Cedric Price’ın görüşmeler, yazılar ve hatıralarından oluşan antolojisi *Re:Cp*’nin de editörlüğünü yapmıştır.

Obrist, gerçekleştirdiği pek çok sergi projesi ile çağdaş sanatın dahi küratörlerinden biri olarak anılmakta ve Harald Szeemann’ın mirasını devam ettirip bir adım ileriye gittiği savunulmaktadır.

4.2.3. Sabine Breitwieser

Sabine Breitwieser, Generali Vakfı Viyana'nın² yöneticisi ve küratördür. Kendisi, eleştirel düşüncede, sanatsal pratikler üzerine uzun bir kariyer yapmıştır. Sanatın eleştirel gücüne yönelik ve kurum eleştirisinin sanattaki yansımaları üzerine projeler geliştiren Breitwieser, Generali Vakfı ile birlikte, 1988'deki programının başlangıcından beri, Generali'yi finanse eden destekleyici şirketle ilgili eleştirel diyalog üzerine çalışmıştır. Avusturya'da sanata devlet desteğinin azalması ve bunun yol açtığı tartışma dolayısıyla, Breitwieser, sanatı devlet desteği olmaksızın sunmanın yollarını aramıştır. Bunu da Generali Vakfı'nın desteğini alarak yapmayı öne sürmüştür. Elbette ki eleştirel mantıkta sergiler üreten ve sanat yaşamını kurum eleştirisi üzerine geliştiren biri için özel bir şirketten destek istemek normal bir davranış gibi görünmeyebilir. Dolayısıyla Breitwieser bu özel desteği oldukça kuşkucu bir biçimde ele alma yoluna gitmiştir. Destekleme durumunu olabildiğince şeffaf kılarak gerçekleştirdiği programda, Fluxus, erken medya sanatı, performans sanatı ve kavramsal sanat gibi, uluslararası hareketlerle güçlü bağları olan Avusturya neoavangardının mirasını incelemiştir. Sanat ve sanatçılar, Kurumsal Eleştiri ile yalnızca Breitwieser'in *arkeolojik proje* olarak tanımladığı bir şeyin parçası olarak ilişkilendirilmiştir. Breitwieser'in ve Generali Vakfı'nın, Kurumsal Eleştiri'nin sesinin yeniden yükselmesine yaptığı en önemli katkı; Andrea Fraser'ın komisyonundan, *Project in Two Phases (İki Aşamalı Proje)* (1995) adlı çalışma ve araştırma raporudur demek mümkündür. Bu inisiyatif, Generali'yi, örnek olay incelemesi olarak kullanarak, sanatın konum ve fonksiyonunun büyük şirket mevcudiyetinde oluşumunu incelemiş ve sanatçıların özerkliğiyle ilgili anahtar soruları sormuştur. Kurum içerisinden kurumu sorgulayan bir mantıkta gerçekleşen projede, sanatçılar, Generali'nin işbirliği ile şeffaf bir biçimde kurum incelemesi yapmışlardır. Fraser'ın projesinin açıklayıcı nitelikteki ilk evresi, Vakıf'a ve Avusturya Generali Grubu'na dair bir araştırmayı kapsamıştır. Bu evre daha çok araştırma ve ortaya veri koymaya yönelik ilk bölümü oluşturmaktadır. Mayıs 1994 ve Ocak 1995 tarihleri arasında sanatçı, Vakıf'ın idari ve sanatsal danışma kurulu ile yönetici grubuna kadar Generali'nin personel komisyonundan 14 farklı kişiyle röportaj yapmıştır. Buna ek

² Bir sigorta şirketinin özel sanat kurumu olan Avusturya, Viyana'daki Generali Vakfı, piyasa taleplerine uyma zorunluluğundan kaynaklanan, sanat kurumlarındaki büyüyen ekonomik baskının giderek göz ardı edilmesinin artışıyla uğraşmayı kendine hedef almıştır. Dokümantasyon, sunum ve genel sunumlar kadar, güncel sanat çalışmalarında araştırmalar yürütmek kurumun önemli aktiviteleridir.

materyal ise, Generali Group Avusturya'nın Piyasa İletişimi ve Araştırması, Personel ve Eğitim, Muhasebe ve Generali İç Yönetimi departmanlarından ve Vakıf'ın kendi arşivlerinden toplanmıştır. 1995 Nisan'ının sonlarına doğru projenin ilk evresi, sanatçının, grafikler, belge reproduksiyonları ve röportaj malzemeleriyle desteklediği araştırma raporunun sunumuyla sonlanmıştır. Bu rapor birincil olarak dâhili kullanım için tasarlanmış ve bunun kamuya dağıtımı Vakıf'ın inisiyatifinde olmuştur. Projenin ikinci evresi, birinciden hemen sonra başlamış ve bu evrede sanatçının raporunda birinci evrede belirtilen durumlara ilişkin bir müdahale tasarlanmıştır. Fraser, şirket binasındaki koleksiyona ait tüm objeleri kaldırarak, Generali merkezinde bir *negatif enstalasyon* gerçekleştirmiştir. Ardından bu işler, Vakfın yeni sergi binasına, merkezdeki orijinal konumlarına uygun olarak yeniden yerleştirilmiş ve sergiden sonra, şirket binasına geri götürülmüştür. Şirket çalışanlarının farkındalığını, şirket içi dinamikleri çözmeye yönelik bu yaklaşım iki aşamalı bir kurum incelemesi niteliğindedir. Sanata yatırım yapan Generali'nin çalışanlarını, sanatla ve kendi kurumları ile olan ilişkisini kendine dönük eleştirel bir mantıkta çözümlemeye çalışan Breitwieser, son yıllarda, sanatçı, Kelly, Martha Rosler, Adrian Piper, Allan Sekula, Hans Haacke ve Gustav Metzger'in kişisel sergilerinin yanı sıra, küratörlüğünü Roger Buergel ve Ruth Noack'ın yaptığı *Things We Do Not Understand (Anlamadığımız Şeyler)* (2000), küratörlüğünü Alice Creischer ve Andreas Siekman'ın yaptığı *At The Margin Of All Things (Her Şeyin Sınırında)* (2002) gibi grup sergileri gerçekleştirmiş olan Generali Vakfı'nın programına odaklanmıştır (Hoffmann, 2004, 326, 327).

4.2.4. Maria Lind

Maria Lind, geçtiğimiz on yılda, küratoryal pratiğin eleştirel kolunda, Avrupa çağdaş küratörlüğünün en önde gelen figürlerinden biri olmuştur. Stockholm Modern Müzesi'nde (1997 – 2001)³, Lind, müzenin proje alanında görev almış ve burada en yenilikçi sergileri gerçekleştirmiştir. Tüm bunların yanı sıra Lind, sanatsal aracılıklardan sorumlu olmuş, 2002'de yöneticiliğine atandığı ve 2005 yılına kadar kaldığı, Münih'teki Kunstverein'da, kurumun profilini ve fonksiyonunu yeniden

³ İsveç, Modern Müzesi, Stockholm, İsveç Ulusal Müzesi'nin 20. ykoleksiyonunu sergilemektedir. Koleksiyondaki işlerin sürekli sergilenmesinin yanı sıra, burada Kuzeyli Güncel Sanat ve güncel yeni alımlar da sergilenmektedir.

şekillendirmiştir. Lind, kurumun bir söyleysel (discursive) platform olma nosyonunu doğrulayan bir yöntem olduğuna inandığı, sanat yapıtlarını müdahalesiz, beyaz küp içerisinde sergileme pratiğine karşıt sergileme yöntemleri geliştirmek üzere çalışmıştır. Bu amaçla, Kunstverein'in birçok alanın mimarisini değiştirerek, Kunstverein'i fiziksel olarak yeniden şekillendirmiş ve yalnızca programı bilgilendirmekle kalmayan, aynı zamanda kişisel sergiler de yapan yeni bir işbirlikçi ağ kurmuştur.

İsveç, Stokholm'de IASPIS (Uluslararası Sanatçı Stüdyosu Programı İsveç)⁴ direktörlüğüne getirilmiştir. Lind tarafından burada gerçekleştirilen son proje, *European Cultural Politics 2015: A Report, with scenarios on the Future of Public Funding for contemporary Art in Europe (2005) (Avrupa Kültürel Politikaları 2015: Avrupa Güncel Sanatı'na Devlet Desteği üzerine Senaryolar Raporu 2005)*'dur. Bu proje, Avrupa'da güncel sanata devlet desteğinin geleceği üzerine, metin tabanlı bir kitaptır. Lind, ulusal ve kentsel bağlamları nedeniyle sekiz küratör, sanatçı, yazar ve akademisyeni (Glasgow, İstanbul, Moskova, Oslo vb. yerlerden), 2015 yılına dair fikirlerini sunmaları veya hayal etmeleri şartıyla, projeye davet etmiştir. "IASPIS ve Londra Frieze Art Fair'in ortaklığında geliştirilen bu proje, hüznü, bazen gülünç, fütüristik yorumuna ek olarak, oldukça karmaşık kendi bağlamında ele alınmalıdır." (Hoffmann, 2004, 330) Bu noktada Frieze Sanat Vakfı'nın buradaki işlevinin ne olduğuna değinmek doğru olacaktır. Frieze Sanat Vakfı, Frieze Sanat Fuarı'nda yılda bir düzenlenen küratoryal programları, yönetme, yürütme ve üretme, (Frieze Projeleri, Konuşmaları ve Eğitimini) görevini yerine getiren, Büyük Britanya Sanat Komisyonu'ndan yardım almaktadır. Diğer yanda, Frieze Sanat Fuarı, Frieze dergisi tarafından 2002 yılında kurulmuş ticari bir şirkettir. Frieze Sanat Fuarı'nda, mekân için para ödeyen ticari galerilerin yanısıra, Portikus (Frankfurt), the Stedelijk Museum Bureau, (Amsterdam), Sala Rekalde (Bilbao), ve Project (Dublin) gibi devlet destekli kurumlar da yer almaktadır. Artık, sanat fuarlarına devlet kurumlarını davet etmek yerleşmiş bir olgu olduğu gibi, Frieze Vakfı, kurumsal işbirlikçilerin yanında bir de devlet desteğine başvurarak bu işbirliğinin doğasını değiştirmiştir. Frieze Vakfı Avrupa Birliği kültür fonu, Kültür 2000'den hatırı sayılır miktarda

⁴ IASPIS (Uluslararası Sanatçı Stüdyosu Programı İsveç), Stockholm temelli aynı zamanda İsveçli sanatçıların yurtdışında sergi yapmasını sağlayan devlet destekli sanatçı misafirlik programıdır. IASPIS'in temel amacı, İsveçli sanatçıların diğer ülkeden sanatçıları arasında yaratıcı diyaloglar ve ortaklıkların oluşmasını sağlamaktır.

paralar almıştır. Birçok şekilde, sonradan, Frieze Vakfı ve Frieze Sanat Fuarının aktiviteleri, Avrupa Kültürel Politikaları 2015 raporlarının gelecek on yılda, zorlu bir biçimde artacağını iddia ettiği üzere devlet/özel birlikteliğini öngörmektedir. Lind'in projesi, Frieze Sanat Fuarı'nın alışılmış ziyaretçilerin anlaması pek de zorunlu olmayan talimatların altını çizmiştir. Aynı zamanda, yakın bir sürede bu zamana kadar gerçekleşmiş olan, özel gişimin ve devletin sanata desteğinin ayrımının azalacağını görünür kılarak, sanata devlet desteğinin geleceğini tartışmış ve bunlarla eleştirel olarak bağlantı kurmuştur (Hoffmann, 2004, 328, 331).

4.2.5. Ute Meta Bauer

Ute Meta Bauer öğretim görevlisi ve editör olarak çalışmasının yanında, Cambridge'de Massachusetts Teknoloji Enditüsü'nde (Massachusetts Institute of Technology) Görsel Sanatlar Programı'nın yürütücülüğünü de yapmaktadır. Diğer yandan Meta Bauer, Documenta 11'deki ⁵(2002) yardımcı küratörlük ve 3. Berlin Bienali'ndeki⁶ küratörlük göreviyle tanınmaktadır. Meta Bauer, 1990 ile 1994 yılları arasında direktörlüğünü yaptığı Künstlerhaus Stuttgart'ta, teori ve pratiğe dair bağlantılarla, açık ve özgül küratörlük yaklaşımını geliştirmiştir. Güncel kültürel teori ve ilerici sanat pratikleriyle şekillenen, sergi, sempozyum ve atölye çalışmalarından oluşan yenilikçi bir program organize etmiştir. Bu dönemden en önemli ilham verici iki konferans, "*A New Spirit in Curating*" (*Küratörlükte Yeni Ruh*) (1992) ve "*Radical Chic*" (*Radikal Şık*)'tır. (1993). Birincisi, küratörün değişen rolünü ele alan bir sempozyum, ikincisi ise yeni bir feminizm anlayışını savunan bir seminerdir. Künstlerhaus'dan ayrılmasının ardından Meta Bauer, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeye yoğunlaşmış ve 1996'da sanatçı Fareed Armlay ile efsanevi *NowHere* (*ŞimdiBurada*) sergisinin bir bölümünü Louisiana Modern Sanat Müzesi, Humlebaek, Danimarka'da düzenlemiştir. *NowHere*,

⁵ Documenta 11, Mart 2001 ve Eylül 2002 arasında, beş platformda, dört kıtada 18 ay boyunca gerçekleşmiştir. Alışılmış 100 günlük Documenta formatının aksine, anlamlı, uzamsal ve geçici şartlarda, Okwui Enwezor yönetiminde altı kişilik küratör takımıyla gerçekleştirilmiştir. (Küratörler: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, ve Octavio Zaya.)

⁶ 3. Berlin Bienali'nde (2004) davet edilen sanatçı ve kültürel üreticiler *hubs* adı verilen açık bilgilendirme alanları yaratmak üzere sanat direktörüyle ortaklaşa çalışmışlardır. Sergi beş temel tema üzerine kurulmuştur: Göç, Kentsel Durumlar, Ses Duyargaları, Moda ve Manzaralar ve Diğer Sinemalar. Bu hublarda insanlar, sanatsal önermelerin farklı okuma önerileri ve yardım amaçlı bilgiyle karşılaşmıştır.

Lousiana için, direktör, yüzden fazla sanatçının işini beş bölüme yerleştirmesi için, altı uluslararası küratörü davet etmiştir. Bu tek zamanlı proje için, dünyadaki en çok ziyaret edilen müzelerden biri olan Louisiana, koleksiyonunu depoya aktarır ve güncel sanat tarzlarından bir kesit sunabilmek amacıyla, mekânını altı genç küratörün eline bırakmıştır. Meta Bauer'in bölümü, provokatif bir şekilde “?” başlığı altında yer almıştır ve sergiyi *NowHere* için bir eleştiri formüle etmeyi amaçlayan, Luisiana Müzesi'nin ve düşünceye yöneltici, sosyal demokratik toplumda anahtar bir pozisyonu işgal eden liberal kurumsal tarihinin açılımı olarak incelemiştir. Armaly, müzenin içinde ve dışına yerleştirilmiş tema parklarında kullanılan fakat sanatçıların kendi sanat dünyasında kendi pozisyonları dâhilinde kullanabilecekleri işaretleri (içerisi/dışarı, yer almak/ eleştirmek?) ima eden işaret sistemi geliştirmiştir. Yvonne P. Dodere, önceden Louisiana'nın orijinal planında bulunan fakat sonradan bırakılan “çocuk evleri”ni yeniden inşa etmiştir. Meta Bauer'in bölümünün ana mekânı Honigpumpe am Arbeitsplatz (Çalışma Alanında Bal Pompası, 1974 – 1977) adlı, Alman sanatçı Joseph Beuys tarafından yapılmış ve Lousiana'nın daimi koleksiyonuna kurucu tarafından eklenmiş ve içeriğinde Danimarka toplumunun ve ülkenin sosyal ideallerinin yapısına gönderme yapan, anıtsal sosyal heykel tarafından ele geçirilmiştir (Hoffmann, 331, 332). Sanat, mimari ve ses temelli feminist küratoryal pratiklerini, *sınırlararası* kavramı çerçevesinde devam ettiren Bauer, çağdaş sanatın yenilikçi küratörlerindendir.

4.2.6. Florian Waldvogel

1969 Offenburg Almanya doğumlu Florian Waldvogel Frankfurt/Main'daki Stadelschule'da okumuş daha sonra okulun rektörü Kasper König'in asistanı olarak çalışmıştır. Frankfurt/Main'ta yaşayan Florian Waldvogel 2001-2003 yılları arasında Almanya Essen'deki, *Kokerei Zollverein, Güncel Sanat Eleştiri Merkezi'nin (Kokerei Zollverein Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen)* sanat yönetmenliğini yapmıştır. *Nizza Transfer*, Frankfurt (2004) küratör, *Just Do It!*, Linz (2005), *Das Grosse Rasenstück*, Nürnberg (2006) ve *Manifesta 6*, Lefkoşa, (2006) sergilerinde yardımcı küratör olarak çalışmıştır. 2006 yılından beri *Witte de With'in* (Rotterdam) küratörlüğünü yürütmektedir. Marius Babias'ın Florian Waldvogel ile yaptığı röportajda küratör, kariyeri için şunları söylemektedir (König, 2004, 48):

“Şuna inanıyorum ki; beni başarılı bir sanatçı olarak hazırlayacak (yetiştirecek) sanat eğitimin en başından başarısızlığa mahkumdu. Sanatsal çalışmalarım konusundaki şiddetli kuşkularım, özellikle Victor Bockris'i okuduktan sonra beni sanat üretmeyi durdurmaya yöneltti; zaten yerince kötü sanatçı var. Okuldan ayrılma kararımı Kasper König'le konuştum ve bir iş istedim, oda bana asistanlığını önerdi. 1994 yılıydı.”

Waldvogel, 1995'de Thomas Bayrle, Tobias Rehberger ve Martin Neumaier ile birlikte Londra'da bir otel odasında *Bed and Breakfast* adlı bir sergi organize etmiştir. Bu sergi gece 11'den sabah 10'a kadar gezilebilen bir sergi olmuş ve barların kapanma saatinden sonra bir sosyal mekân önerisi getirmiştir. Bu sergi için Waldvogel şunları söylemektedir (Waldvogel, 2004, 49):

“Mekânların hiyerarşisi, sanatsal projelerin gerektirdikleri açısından öncü rolünü kaybettiğinden beri kurumsal ve alternatif mekânlar arasında esaslı bir fark görmüyorum. Alternatif mekânlar çoğu zaman çok daha hareketli olup ve görsellik yaratabiliyorken, kurumsal mekânlar genellikle çok daha iyi altyapıya sahipler. *Bed and Breakfast*'da mekân projenin içeriğini belirledi. *Bed and Breakfast* organizasyonu, bir araştırma gezisinin dinamik yapılarıyla çevrelenmiş diğer dünyevi boyutlar ile arasında bir tür ekonomik kırılmadır.”

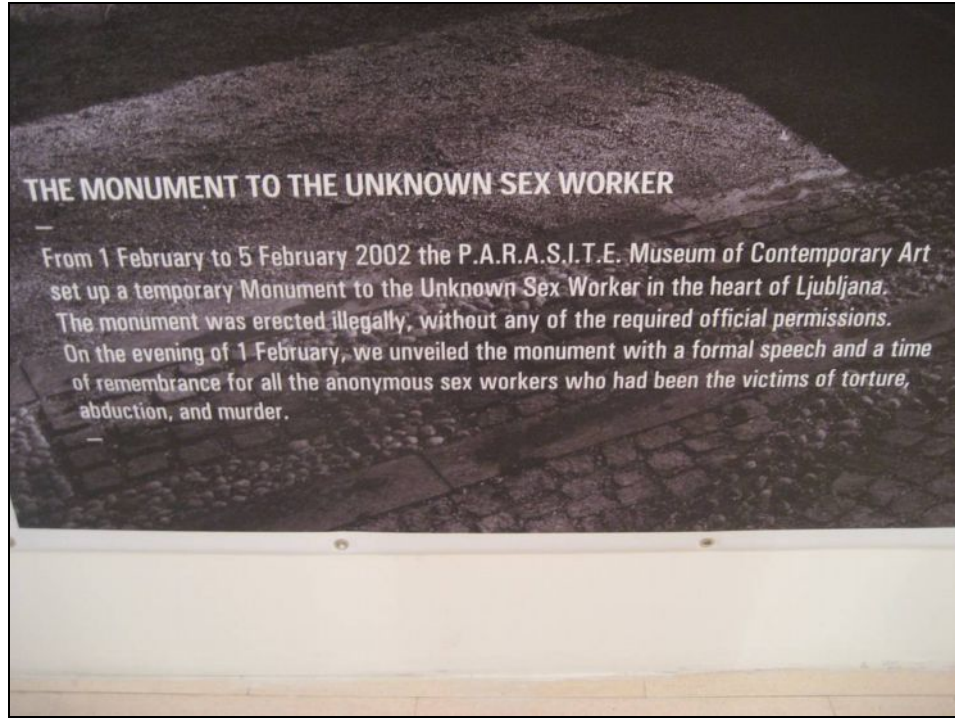
Merkez dışı sergi düzenlemenin diğer bir örneği olarak Thomas Zipp ile düzenlediği *Closed Visit*'i gösterebiliriz. Zipp bu projede Moskova ve Tokyo'ya yaptığı gezilerinde bir portfolyo içerisinde mobil bir sergi taşıyordu. *Closed Visit*, *Bed and Breakfast* ve daha sonra Hannoversch Münden'de Franz Ackermann'la *Soft Room*'da içerik ve kavram arasında, kendisini her projede canlandıran (yenileyen) diyalektik bir ilişki var. Merkez dışı mekânlarda gerçekleştirilen çoğu bağımsız projenin ve yine çoğu yeni dağıtım yollarının ortaya çıkması son yıllardaki ekonomik koşullara bağlıdır. Kısıtlı bütçeler yeni sergileme biçimleri geliştirmeye zorlamaktadır.

4.2.7. Kolektif Küratör Gruplarından Örnekler

Çağdaş sanat içerisinde, küratör olarak ortaya çıkan bağımsız bireylerin yanı sıra, birkaç kişi tarafından kurulmuş gruplar da bulunmaktadır. Bu gruplar, var olan sanat pratiklerinin sunumunu değiştirmek, farklılık yaratmak, yerel sanatı görünür kılmak, sistem içerisinde var olamayan sanatçıları var etmek gibi çeşitli amaçlarla oluşturulmuşlar ve dünyanın pek çok yerinde faaliyetlerini sürdürmektedirler. 1990'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan küratör grupları, eleştirel duruşlarıyla dikkat çekerler. Aşağıda bu gruplar ve onların işleyiş mekanizmaları incelenmektedir.

4.2.7.1. Tadej Pogacar – P.A.R.A.S.I.T.E. Museum, Ljubjana, Slovenya, 1990

Ljubjana, Slovenya’da bulunan P.A.R.A.S.I.T.E. Güncel Sanat Müzesi, kültürel bir kurumun isminden ve iç formundan yararlanan eleştirel bir organizmadır. İşleme tarzı sembolik güç merkezlerinin analiz ve dekonstrüksiyonu ile kültürel, ekonomik ve sosyal yürütme sistemlerinin arayışına ayarlanmıştır. P.A.R.A.S.I.T.E. Güncel Sanat Müzesi, sistem içerisindeki ilişkiler ve eylemlerdeki değişimleri körüklemek üzere, kurumlar ve sosyal gruplarla kendine özgü ilişkiler oluşturmaktadır. Doğadaki parazit gibi, P.A.R.A.S.I.T.E. da, alanları işgal etmekte, ilişkileri yarıda kesmekte ve kurumların şerbetlerinden beslenmektedir.



Şekil 6. P.A.R.A.S.I.T.E. projesi, www.parasite-pogacar.si, (12.11.2008)

P.A.R.A.S.I.T.E. Güncel Sanat Müzesi sanatçı Tadej Pogačar tarafından kurulmuştur. Sanatçı 1990 yılında “Güncel Sanat Müzesi”ni kurmuş ardından 1993’te adını P.A.R.A.S.I.T.E. Güncel Sanat Müzesi olarak değiştirmiştir. Tadej Pogačar, müzeyle bağlantılı olarak “yeni parazitlik” adını verdiği bir metot geliştirmiştir. Pogačar'ın sanat, kültür ve toplum "sistemleri", parazitlik ve çok katmanlı bir karakter üzerine kuruludur:

(i) Yaşayan organizmaların parazitliği üzerine kesin analogiler bulunmaktadır. (Bir organizma her zaman bir başka organizmaya dayanır; diğer organizmayla arasındaki ilişki üremeye ve yaşama dayalı olduğu kadar ölüme de dayanır)

(ii) Kasıtlı bir benzeşme ise, toplumsal kurumlar ve doğadaki bir parazit arasında bulunmaktadır. Bu kurgusal bir kurum olarak, çalışma sisteminin sanatsal bir modelidir. Bir parazit nasıl bir diğerine tutunuyorsa "gerçek" ve "varoluşsal" sosyal kurumlar (arşiv, müzeler, acenteler, karşıt-kurumlar gibi) bir biçimde bir diğerine tutunur.



Şekil 7. P.A.R.A.S.I.T.E. projesi, www.parasite-pogacar.si, (12.11.2008)

(iii) Sistematik ve daimi artistik hareket olarak asalaklığın kuruluşu, sanat yapıtının, yaşamın sesi gibi anlaşılan sanata dayandırılmaktadır. Bu da parazitliğe mahal verir ve sanatın artık sanatsal işin bir ürünü olmadığını ama daha çok “sanat dünyası”, “kültür”, “toplum”un bir ürünü olduğunu savunur.

Sanatçı, bir “parazit” olmaya razı olur ve bunu da toplum içinde üzerinde yaşanılabilir, onlardan beslenilebilecek kurumlar bularak gerçekleştirir. Büyük kurumların güçlü *ihtiyaçsızlığı* bu parazitliğe olanak tanır. Pogacar’ın parazitlik

sistemi, kurumsallaşmamaktan doğan, belirlenemez bir karşı – aktarımdır. O kültür ve topluma, güç ve baskınlık sürecinde ona önerilenleri geri sunar. Kurum, kültür ve toplumlar kendileri için, kendilerinden beslenerek çoğalırlar ve mükemmelleşirler. Diğer bir deyişle, sanatçı, kültür ve toplum tarafından oynanan hâkimiyet oyununa uymayan yalnızca bir dış zafiyettir. Parazitlik erdemli bir tavidir ve adaleti amaçlar. İhtiyacı olmayan ve kendi kendine yeten kurumlar (müzeler, arşivler, ajanslar, evler..) duyarlı olmaya başlarlar ve sanatçıların gelişigüzel ve keyfî eylemlerine ihtiyaç duyarlar. Sanatçı “normalite” sistemine ve ayarlanmış ihtiyaçsızlıklar dünyasındaki rollerin dağılımına meydan okurlar. Sanatçı bir tür pozitif yücelik davranışı ya da negatif eleştirel alaycılık önermez ama parazitsel bir kurumla güce dayalı kurumlar arasında bağlantılar kurarak yeni bağlantılar açar. Kültür ve sanat bir boşluk ile birbirinden ayrılmış durumdadır. Altmışlarda Amerikan minimalist Carl Andre şöyle demiştir: Sanat bizim yaptığımız şeydir, kültür bize yapılan şeydir.

Pogacar ise tam tersini yapar: Günümüzde sanatın mikro ve eko sistemleri dâhilindeki kendi bölgesinde, o kültürün bir parçası olduğunu gösterir. Kültür sanat yapıtı aracılığıyla kendi eyleminin objesi olur. Fransız geleneğine ait olan teorisyenler, Bataille, Lacan ve Žižek’e göre, transgresyonel element, normalizasyon kuralının kendisidir, bu da günlük gerçekliğin kuralıdır. Manipülasyon, simulasyon ve transgresyon prosedürleri, parazitliğin temellerini oluşturur. Dolayısıyla Pogacar’ın işi şu formülle özetlenebilir: Manipülasyon + simülasyon + transgresyon = parazitivizm

Pogacar’ın kurduğu P.A.R.A.S.I.T.E. Güncel Sanat Müzesi, bu mantıkta, Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam; Museum of Modern Art, Ljubljana; Museum of Modern History, Ljubljana; Naturmuseum, Rotterdam; Mucsarnok, Budapest; Moderna Museet, Stockholm gibi müzelerin koleksiyonlarına müdahalelerde bulunmuştur.

4.2.7.2. Locus +, Newcastle, İngiltere, 1993

Locus+, Newcastle upon Tyne’da 1993 yılında Jon Bewley ve Simon Herbert tarafından kurulmuştur. Locus+ özellikle galeri dışında konumlanabilen, görsel sanatlar alanında çalışan sanatçıları, toplumla bir araya getirmek, işbirlikçi ve geçici projeler gerçekleştirmelerini sağlamak üzere kurulmuş bir çeşit destekçi ajanstır.

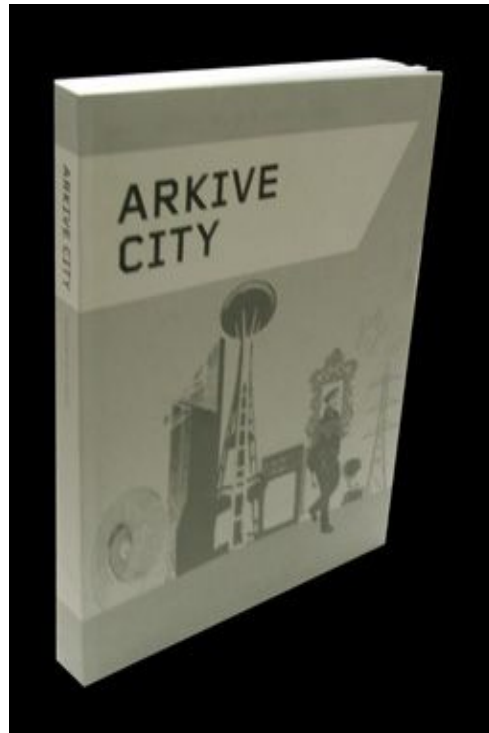
Simon Paterson tarafından gerçekleştirilmiş *Escape Routine* (Kaçış Rutini) (2002), Cornelia Hesse-Honegger tarafından 1998 yılında gerçekleştirilmiş *The Future's Mirror* (Geleceğin Aynası) ve Stefan Gec tarafından gerçekleştirilmiş *Natural History* (Doğal Tarih) (1995) önemli projeler arasında yer alır. Locus+, günümüze, 25 ayrı mekânda 50'nin üzerinde proje üretmiş, 20 yayın yapmış ve 9 sanatçının multiple üretimine destek olmuştur. Locus+, işleri sorun temelli sanatçılara yeni olanaklar sağlar ve farklı bağlamlar ve çapraz formatlarda çalışmak isteyen sanatçılara çok büyük bir esneklik ve özürlük içerisinde çalışma olanağı sağlamaktadır. Hem önemli miktarda ünü olan, hem de kariyerine yeni başlayan sanatçılarla çalışan Locus +, herkese eşit miktarda olanak sağlamaya çalışmaktadır. Resmi olarak Nisan 1993'te çılmış olan Locus +, aslen Basement Group (1979'dan 1984'e) ve ProjectsUK (1982'den 1992'e) ile başlamıştır.

Kamusal bağlamda çalışan bir organizasyon olarak Locus +, herkese eşit miktarda olanak sağlamak ve izleyici katılımını teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Üretici ve profesyonel çalışma ortamında fırsat eşitliğini birincil sayan bu grup, çok farklı kanaldan ve daldan grup ve bireyleri kabul etmektedir.

Locus +'ın Arşivi (Basement Group ve Projects UK'den devam eden), 1970'li yıllardan günümüze, İngiliz ve uluslararası bağlamda sanatçı projelerini kapsayan tarihsel zaman tabanlı bir arşivdir. Kişisel ve festival programlarını ve performans sanatından heykele, kavramsal işlerden mekâna özel yerleştirmelere kadar, Locus + arşivi sanat organizasyonları, müzeler, eleştirmenler, öğretim görevlileri, öğrenciler ve sanatçılar için oldukça değerli bir kaynaktır. Yaklaşık 16, 000 fotoğraf imajı ve 300'ün üzerinde işlenmiş ya da işlenmemiş video malzemesi ile Locus +, Avrupanın en büyük zaman tabanlı dokümantasyon ambarıdır.



Şekil 8 Locus + kitabı, www.locusplus.org.uk, (24.07.2008)



Şekil 9 Locus + kitabı, www.locusplus.org.uk, (27.07.2008)

This Will Not Happen Without You (Bu Sensiz Gerçekleşmeyecek) 1977 ile 2007 yılları arasında gerçekleşen bir basım illüstrasyon projesidir. Ian Breakwell, Mona Hatoum, Bruce McLean, Stuart Brisley, John carson, Andre Stitt, Alastair MacLennan, Bow Gamelan Ensemble, Karen Finley, Richard Wilson, Stefan Gec, Marina Abramovic, Chris Burden, Mark Wallinger, Simon Patterson, Nathan Coley ve Anya Gallaccio gibi sanatçılara yer veren kitapta aynı zamanda eleştirel ve anekdota dayalı metinlere ve kültürel yazarlara da yer verilmiştir.

Burada, Interface, Ulster Üniversitesi ve Sunderland Üniversitesi'nden gönderilen doktora tezlerine yer veren birkaç seminer de düzenlenmektedir. Bunlar; 25 Kasım 2006, *Investigating the Archive (Arşivi İncelemek)*, Interface, University of Ulster (Ulster Üniversitesi), Belfast, 22 Mart 07, *Interacting with the Archive (Arşivle Etkileşmek)*, National Glass Centre, Sunderland, 28 Mart 07, *Performing the Archive (Arşivi Performe Etmek)*, Hatton Gallery, Newcastle Üniversitesi, 27 Nisan 07, *Facilitating the Archive (Arşivi Kolaylaştırmak)*, Interface, Ulster Üniversitesi, Belfast 22-23 Haziran 07, Consensus Contention, Interface, Ulster Üniversitesi, Belfast. Ulster Üniversitesi ile birlikte bastıkları *Arkive City (Arşiv Şehri)*, bu seminerleri daha geniş bir bağlamda incelenmektedir.

4.2.7.3. Consonni, Bilbao, Bask Bölgesi, İspanya, 1997

1997 yılında Bilbao Bask bölgesinde kurulan Consonni, sanatın üretimine kendini adanmış bir kurumdur. Proje direktörlüğünü Franck Larcade'i yaptığı oluşum, sanatın üretimi ve sunumu için bir laboratuvar görevi gördüğü iddiasını taşır. Bilbao'nun post endüstriyel yıkıntılarının arasında, uluslararası görsel sanat alanında çalışan sanatçıları, sosyal, ekonomik politik ve medya alanında çalışmaya davet etmektedir.

Matthieu Laurette, Hinrich Sachs, Andrea Fraser, Sergio Prego, Ibon Aranberri, Itziar Okariz, Saioa Olmo, Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum gibi sanatçılar, Consonni ile işbirliği içinde güncel dünyanın pek çok konusunu sanat sahnesine getirerek, televizyon programları, Bask tipografisinin seçim yarışması, terk edilmiş bir eğlence parkına rehberli zombi yürüyüşü gibi çeşitli işler üretmektedir. Bu durum, projelerin sanat değerinin düşük olduğunun düşünülmesine fakat daha çok kişi tarafından görülmesine neden olmaktadır. Şu ana dek gerçekleştirdikleri projeler şunlardır:

2008. Stay Indoors And Shut The Windows. Zombie Walk, Barakaldo, Iratxe Jaio ve Klaas Van Gorkum

2007. Stay Indoors And Shut The Windows. Zombie Seminar, Iratxe Jaio ve Klaas Van Gorkum

2007. Luna Park, Jay Chung ve Q Maeda

2007. The Rides Are Back!, Saioa Olmo

2007. Exercises On The North Side, Ibon Aranberri

2007. Luna Park, Andreas Dobler

2007. Luna Park, Melvin Moti

2006. Luna Park, Petra Mrzyk & Jean-François Moriceau

2006. Luna Park, Barbara Visser

2006. Consonni Archives

2005. Luna Park, Olaf Breuning

2005. Luna Park, Bruno Serralongue

2004. Thanks, Itziar Okariz

2004. Segunda Mano, Bilbao Solo, Andrea Crews

2003. Transakzio Denbora: The Timing Of Transaction, Clémentine Deliss, Santiago Eraso,

2003. Begoña, Begoña Muñoz

2002. We Only Move When Something Changes!!!, Olaf Breuning

2001. International Auction Of The "Euskara" Basque Typefaces, Hinrich Sachs

2001. Little Frank And His Carp, Andrea Fraser

2000. El Gran Trueque (The Great Exchange), Matthieu Laurette

2000. Ibon Aranberri

2000. Chicas De Cine (Movie Girls), David Domingo

2000. Construc TV, Francesc Marín

2000. Workshop, Atelier Van Lieshout

1999. +/- TV: From The Set To Television

1999. Asier Pérez González & Consonni S.L, Asier Pérez González

1999. Cantos De Territorialización: Palabras E Imágenes De Identidad, M. Expósito / G. Villota

1998. Neither Meat Nor Fish (The Performance And Its Misunderstandings)

1998. Tetsuo (Bound To Fail) Sergio Prego

1997. A Menudo En El Bosque..., Loïc Touzé

1997. Coche House Horse, Jon Mikel Euba

1997. Assorted Confabulations: Fiction + Interference, Catsou Roberts (Curator)

1997. Der Bilbao-Song, Rainer Oldendorf

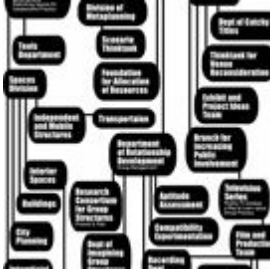
4.2.7.4. Artlab, Londra, İngiltere 1998

Artlab, Londra'da yaşamakta ve çalışmaktadır. Charlotte Cullinan ve Jeanine Richards 1998'den bu yana Artlab olarak çalışmalarını sürdürmekte ve sinema, heykel, resim, video gibi pek çok araca açık bir mantıkta, işbirliği yaptıkları sanatçıları destekleyen bir politika izlerler. En son projeleri şunlardır:

Headquarters - Daniel Spoerri Sculpture Garden Temmuz - Eylül 06, **Retrospettiva** – Pari Dispari Projects Reggio Emilia, Italya Nisan 2006 [sanatçı kitabı ile], **Retrospektyva** - Vilnius, Litvanya, Ibid Projects Sonbahar 2005, **Leaps of Faith** -Kıbrıs, [+katalog] Mayıs 2005, **Documentary Creations**– Kunstmuseum, Luzern, Şubat - Mayıs 2005, Mayıs–Temmuz 2004 [+katalog], **Ambulantes**- Museum of Contemporary Art, Seville, Mayıs –Ağustos 2004 [+katalog], **Britannia Works**- ATHENS [British Council] Nisan-Mayıs 2004 [+katalog], **Edge of the Real**- Whitechapel Gallery, Londra Nisan 2004. Diğer yandan 1999 - 2005 yılları arasında Imperial College Londra'da çeşitli projeler yürütmüşlerdir.

4.2.7.5. BASEKAMP, Philadelphia, ABD, 1998

BASEKAMP ekibi isimlerini 1998 yılında Philadelphia'da kurdukları sanat mekânından almaktadır. BASEKAMP sergi mekânı güncel sanat alanında işler üreten sanatçılarla yapılan işbirlikçi projelere odaklanmaktadır. BASEKAMP'ın amacı, yerli ve uluslararası sanatçıları işbirlikçi projelerde farklı ilişki modelleri oluşturmaya teşvik etmektir. Eleştirel kürasyonu, disiplinlerarası ekip işi olarak gerçekleştiren BASEKAMP, sergileme pratiğindeki rolleri yeniden irdeler ve bu rolleri değiştirmek üzere sorgular. 1990'ların alternatif mekân patlamasında BASEKAMP kendiliğinden oluşmuş ve küratör, aktivist, sanatçı, izleyici kimliklerini melezleştirmeye başlamıştır. Basekamp'ta yer almış bazı projelerden seçmeler:



plausible artworlds
basekamp tarafından
organize edilmiş
Stratejik Planlama
Sergisi 31 Ekim 2006



east art map
irwin / nsk
Haziran 2006



participate?
per hüttner &
ciceron group
Aralık 2005



together again
damp &
a constructed world
Ocak 2005



translation / traduction
incident group
Eylül 2004



strike
gavin wade & liam
gillick
Temmuz 2004



grubstake
natures radio group
Mayıs 2004



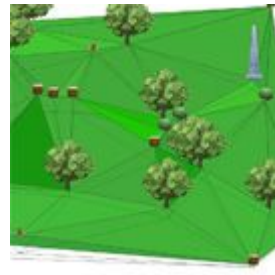
prisoners' inventions
temporary services
Nisan 2004



wild west
stefka ammon, björn
hegardt, ethan jackson,
& gudrun rauwolf
Aralık 2003



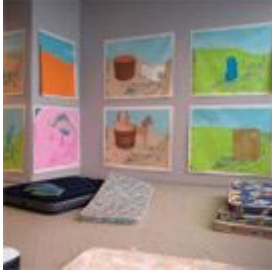
ten
cornford & cross
Mart 2003



american funeral home
the institute for
advanced architecture
2003



james hyde
uarts ve basekamp
işbirliği ile
Nisan 2002



(i feel like) something's gonna happen and i don't know what it is
a constructed world
Mayıs 2002



let's get to work
gavin wade & jonathan van dyke tarafından
kürate edilmiş
Kasım 2001



buffered
justin matherly, eric mcdade, & aaron igler
Şubat 2001



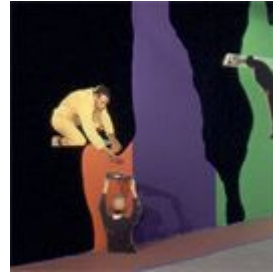
1st public white cube
blank & jeron with gerrit gohlke
Haziran 2002



wall power (roof mural)
steve powers & barry mcgee
Mayıs 2000



curated
basekamp & friends
Haziran 2000



stunt double
basekamp & friends
Haziran 1999



hegemonic bar
basekamp & friends
Mart 1999

Şekil 10. BASEKAMP Projeleri, www.freee.org.uk, (27.07.2008)

4.2.7.6. D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak), San Sebastian, Bask Bölgesi, İspanya, 1999

1999'da Donostia, San Sebastian'da kurulan D.A.E., küratörler Leire Vergara ve Peio Aguirre, tarafından yürütülmektedir. D.A.E. belirli bir mekânı yoktur. Sanatı bir aktivite olarak projelere başlayan D.A.E. sosyo politik bağlamları önemser. Grup projelerinde, kamusal alanda performansın yeni türevlerini arar. Sunumlar, basılı malzemeler, video gösterimleri gibi çok çeşitli işlerin oluşması için sanatçıları destekler.

D.A.E. sanatı bir aktivite olarak görmeyi başlama noktası olarak almakta ve kamusal alanda sanat işleri üretmeyi hedeflemektedir. Sanatçılar için projeleri ve sunumlar, basılı malzemeler, video gösterimleri gibi pararel aktiviteleri finanse etmeye aracılık

etmektedir. D.A.E. belirli bir sergi mekânına bağlı değildir fakat şehir içinde, fiziksel, sosyal ve zihinsel olarak mekân konseptleri sunan bir virüs gibi çalışır. Bu mekan kavramı bağlamında, işleri bir süreç olarak görmek ve mekan, gerçeklik ve öznellik arasında bağlar kurulmasına yol açmayı hedeflemektedir. Üretim, organizasyon, serbestlik, arabuluculuk, bir araya gelmek ve aksiyon gibi açılara tepki göstermek gerekliliğinin bilincindedir. Yaratılan projeler aracılığıyla sosyal politik bağlamdaki projelerde önem vermektedir. Kûratoryal etiğin canlılığı ve dinamizmini başlangıç noktası olarak alan D.A.E. konuk sanatçılarla bu bağlamda ilişkilerini sürdürmektedir.

4.2.7.7. B+B, Londra, İngiltere, 2000

Londra, İngiltere’de çalışmalarını sürdüren B+B, Sarah Carrington ve Sophie Hope arasında 2000 yılında kurulmuş kûratoryal ortaklıktır. B+B sanatçının toplumdaki rolü üzerine tartışma platformu sağlamaktadır. Müzakereyi ve aktivist hareketi savunan grup, sanatçı misafirlikleri ve topluluk temelli projeleri desteklemektedir. B+B Projeleri arasında şunlar bulunmaktadır;

2005

Reunion (Yeniden Buluşma): Güney Doğu Avrupa ve İngiltere’den eleştirel sanat pratikleri için buluşma noktaları Çeşitli Mekanlar, İngiltere / Hırvatistan / Romanya/ Kosova

Notion Nanny: Allison Smith ve B+B tarafından ortaklaşa geliştirilmiş proje. Grizedale Arts, Cumbria / Studio Voltaire, Londra / Craftspace Touring, Birmingham

Real Estate: Değişen Şehirde Sanat (altı kolay adımda Londra’nın parçası olarak) With alsopp&weir, Polly Braden, Lottie Child, Phil Coy, Shezad Dawood, Hewitt and Jordan, Loraine Leeson ICA, London, UK

Tracing Change: Kentsel Rejenerasyon ve Sanat Eleştirisi

With public works, Somewhere, David Cross, Jason E Bowman, Cameron Cartiere and Lucy Kimbell Tate Britain, London, UK

B+B Meeting Point (Toplu Yaratıcılığın bir parçası olarak WHW tarafından kürate edilmiştir) OFFMO, Cornford ve Cross, Yoke ve Zoom, public works, Hewitt ve Jordan ile Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya

2004

Trading Places – migration, representation, collaboration and activism
Zeigam Azizov, Ursula Biemann, Phil Collins, Petja Dimitrova, Esra Ersen, Adla Isanovic, Sejla Kamberic, Klub Zwei, Martin Krenn, MAIZ, Lisl Ponger, Social Impact, Big Hope, Tadej Pogacar, Photoinsight, Szuper Gallery, Wochenklausur, Moira Zoitl ile Pump House Gallery, Londra, İngiltere

B+B Archive (Soft Logics'in bir bölümü olarak) Künstlerhaus, Stuttgart, Germany

2003

Brand New Letchworth The Place Arts Centre, Letchworth Garden City, UK

B+B at Home Halt+Boring, Tadej Pogacar, Siggi Hofer, Artpool ve Helmut ve Johanna Kandl ile Austrian Cultural Forum, Londra, İngiltere

Art of Survival: London Artists Travel to Prague Ella Gibbs, Alasdair Hopwood, Paula Roush, Sean Parfitt ve Barry Sykes ile. Czech Centre, London, İngiltere ve National Gallery, Prag, Çek Cumhuriyeti

2002 Talk Show (Critical Mass'ın parçası olarak) Anna Best, Kathrin Böhm ve Andreas Lang ile , Maurice O'Connell ve Amy Plant Müzesi, University of Chicago, ABD

4.2.7.8. CRUMB, Sunderland, İngiltere, 2000

2000 yılında Sunderland, İngiltere'de eş editörler Beryl Graham ve Sarah Cook tarafından kurulmuştur. CRUMB küratörlük yapan, sergi düzenleyen, organize eden veya yeni medya sanatını arşivleyen herkes için oluşturulmuş bir web sitesidir. Eş editörler, Sunderland Üniversitesi'nde araştırmacı olarak görev almaktadır. Sitede, araştırma projeleri, yeni medya küratörleri ile yapılan röportajlar ve düzenli çevrimiçi tartışmalar yer almaktadır. Yeni medya sanatının internet ortamında sergilenmesi bağlamında küratörlük üzerine tartışmalar geliştirmekte ve

disiplinlerarası platformda deneyim alanı yaratmaktadırlar. CRUMB, çalışmalarının yanı sıra pek çok ürün ortaya koymaktadır. Tümüne burada yer vermek mümkün olmadığından, CRUMB'ın ürün listesi ekler kısmında yer almaktadır.

4.2.7.9. MentalKLİNİK, İstanbul, 2000

1998 yılında Birol Demir ve Yasemin Baydar tarafından projelendirilip 2000 yılında İstanbul, Topağacı'nda hayata geçirilen bir sanatçı inisiyatifidir. Amaçları, sanat, tasarım, üretim ve tüketim süreçlerini yeniden tanımlamak ve bu doğrultuda üretimler gerçekleştirmektir. Uyku, oyun, kopya gibi projelerinde günümüz tüketim ilişkilerinin başka türlü de yaşanabileceğini göstermeyi hedeflemişler ve amatör, profesyonel olsun, üretimi naif olsun, kurgusal olsun fark etmeksizin herkese açıktır. Kurucular, Birol Demir ve Yasemin Baydar galeri olmayan, mağaza olmayan başka bir durumu araştıran, mentalKLİNİK'in bir mekân olmadığını buranın sınırların erimeye başladığı yerde, ara bölgede yaratıcılığa dair tanımları deneyleyen bir mekân olduğunu savunmaktadır. Çeşitli kurgular üzerinden işleyen bir seferlik projeleri de, post yapısal form arayışları da oluşum sürecine odaklanmış durumdadır. Yasemin Baydar, problemi her şeyin çok somut olmasında bulmakta ve yenedünyanın tasarımları-ürünleri, data ve datanın tekrar tekrar kullanımı, düzenlenmesi, aranması, taranması işlemleri ve bu süreçte tasarımcı, üretimin yapıcısı, tüketicisi, kullanıcısı, seçicisi olma konumlarının sorgulandığı projeler üzerine gidildiğini vurgulamaktadır. Birol Demir, bu yapımları kuru verilerin ve bilgi akışlarının nasıl soyutlanacağını çalışan bir kaynak yaratma süreci olarak nitelendirir. Bu anlamda son ürün, kullanılabilir ve satılabilir olsa da bir seferlik üretim ve yöntem bilimi deneylemesi itibarıyla sanat- tasarım arasındaki gerginlikten de epeyce yararlanmaktadır.

mentalKLİNİK 8 yıllık bir arşive sahiptir. Oluşumun dört projesi Uyku, Oyun, Kopya ve Self üzerine kuruludur. Ele aldıkları kavramları farklı disiplinlerden gelen katılımcıların bazen birlikte, bazen tekil çalışmasının sonucu işleyen bu grup, disiplinlerarası ve disiplinlerötesi gibi kavramları kabullenmemekteler. Nesneyi, formu ve yöntem bilimi araştırdıklarından yola çıkış noktası olarak malzemeyi öne sürmekte olan bu oluşum örneğin İkili Meşguliyetler, sert, yarı-sert, yumuşak, yarı-yumuşak bir takım malzemeleri izleyiciye/kullanıcıya/vericiye verip o yüzeyle etkileşime geçmesini isteyen ve bunu arşivleyen bir iş yapmıştır. Veri toplamak

amacıyla gerçekleştirilen bu projeyi 21. yüzyılda multi-touch screen'e geçilen aralıkta dokunma duyusunu araştırmak üzere gerçekleştirmişlerdir.

4.2.7.10. Amasté, Bilbao, Bask Bölgesi, İspanya 2001

2001'de Bilbao'da kurulan grup, Txelu Balboa ve Ricardo Anton tarafından disiplinlerarası bir mantıkta yürütülmektedir. Amasté bi yaratıcı iletişim ajansıdır. Modern toplum ve güncel kültürle ilişkilenen projelerin üretimi ve dağılımına odaklanmaktadır. Eseté adında bir dergi çıkartmakta ve tüm İspanya ve Bask bölgesine 13,000 adet dağıtmaktadır. Projeleri arasında All Directions – Attitudes and Denim Line for Naked Chickens yer alır.

4.2.7.11. Arts Initiative Tokyo, Japonya, 2002

Tokyo, Japonya'da yaşayan ve çalışan Arts Initiative Tokyo, altı genç küratör ve sanat organizatörü tarafından 2002 yılında kurulmuş kar amacı gütmeyen bir organizasyondur. Etkinliğe göre dönüşebilen bir mekanda projeler gerçekleştiren AIT, küratörlük ve eleştirel okulamalar üzerine dersler de vermektedir. Diğer yandan AIT Tokyo'nun ilk sistematik misafirlik programını da yürütmekte ve İsveç, Kore, Kosta Rica, İsrail, Filistin, Almanya ve Avusturalya gibi pek çok ülkeden sanatçıyı konuk etmektedir. Grup özellikle deneysel sergileri ve etkinlikleri kürate etmektedir. Örneğin bunlardan biri olan AIT Saat Müzesi, günün sekiz saatinde, şehrin herhangi bir yerinde ortaya çıkan bir müzedir.

4.2.7.12. NOMAD, İstanbul, 2002

2002 yılında bağımsız bir oluşum olarak kurulan **NOMAD**, 2006 yılında dernek olmuştur. NOMAD, diğer disiplinlerin ışığında dijital sanat alanında yeni kalıplar üretmeyi hedefler. Çekirdek yapısını tasarımcılar, mühendisler, mimarlar, küratörler ve yazarlar oluşturur. Sanatçılar arasında işbirliği sağlamayı hedefleyen teknik ve teorik bir altyapı üzerine kuruludur. NOMAD'ın yapım ağı, dijital kültür üzerine kurulu projelerle sınırlar ötesi güçlü bağlar kurmayı hedefler. Projelerinin ana hedefi, verimli bir iletişim kanalı oluşturarak yeni enformasyon kaynaklarına erişim sağlamaktır. Ana ekip Başak Şenova, Emre Erkal ve Erhan Muratoğlu'ndan oluşur.

2003 yılında gerçekleştirilen **ctrl_alt_del**, Türkiye'deki ilk işitsel sanat (sound art) festivali olma özelliğini taşır. **NOMAD**'ın Marres, Hedah ve İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MIAM)'yle ortaklaşa çalışmasının ürünüdür.

4.2.7.13. Kuratorisk Aktion, Berlin, Almanya, Kopenhag, Danimarka, 2005

Kuratorisk Aktion, eleştirel pratikle, ırk, sınıf ve cinsiyet bağlamında ilişkili olan küratörler için oluşturulmuş bir platformdur. Bu platform Danimarka doğumlu küratörler Frederikke Hansen ve Tone Olaf Nielsen tarafından 2005 baharında kurulmuştur. Şu an Berlin ve Kopenhag'da faaliyetlerini sürdürmektedir. Feminist aktivist yaklaşımlardan beslenen Kuratorisk Aktion, bu bilinci pratiğe dönüştürmeyi hedeflemektedir. Bunu eleştiriye küratoryal metodolojinin bir alanı olarak görerek gerçekleştirmektedirler.

5. SONUÇ

Günümüzde küratörler, sanat kurumları ve sanatçılar arasında bir köprü görevini görmektedir. Sanatın sergilenebilmesi için gerekli koşulları oluşturmada bir aracı olarak çalışan küratörler, pek çok baskı altında kalmaktadır. Sanatı yakından takip edebilmek ve sergileyebileceği yapıta kolay ulaşabilmek için sanatçılara ya da sanatçının yapıtlarını satan kişilere yakın olabilmek isteği, bu kişilerle iyi ilişkileri koruma mecburiyeti, koleksiyonerlerin memnuniyetini sürdürme gerekliliği, mütevellî heyeti, yöneticilerin ve elbette bu kurum içindeki küratöre eş değer grubun zevk beklentilerini karşılama zorunluluğu bu baskıları oluşturur (Alloway, 1996, 224).

Bunun yanı sıra küratörler, sergi projelerini gerçekleştirebilmek için parasal desteğe ihtiyaç duyarlar. Bu finansmanı sağlayan destekçi, kişi veya kurumların beklentilerini karşılama zorunluluğu ise, ister bağımsız veya bir kuruma bağlı fark etmeksizin tüm küratörlerin problemidir. Çoğunlukla sanatın, bu finansman sağlayıcısına göre şekil değiştirdiği iddia edilmiştir. Hatta çoğu sergi projesi, sponsorlarla fikir birliğine varılamadığı için gerçekleştirilememiştir. Dolayısıyla küratörler, sergi projelerini çeşitli baskılar altında kalmadan gerçekleştirebilmek için farklı yollar aramışlardır.

Küratörün görevleri, 20. yüzyılın ikinci yarısında, bir müze için koleksiyon oluşturma ve bunu korunma ve kollarından çok, bunu sergileme pratiklerine doğru kaymıştır. Görev tanımındaki bu kaymanın tohumları her ne kadar 1900'lerin başında atılmış olsa da, küratörler, 1960'lardaki sanatsal değişimlerle birlikte sanat yapısının sergileme biçimini ve koşullarını ön plana çıkarmaya başlamışlardır. 1960'lı yılların sanatçıları, sanatın üretim sürecinde kullandıkları araç ve malzemeyi farklılaştırmış, dil ve kavrama dayalı sanat işleri üretmeye yönelik adımlar atmışlardır. Elbette ki bu farklılaşan malzeme, küratörlerin sergileme biçimlerini de etkilemiştir. Örneğin küratörlüğünü Harald Szeemann'ın yaptığı, 1972 yılındaki 5. Documenta, pek çok farklı medyumu kullanan sanatçıların sanat yapıtlarını bir araya

getirmiştir. Öte yandan Harald Szeemann Documenta 5'te güçlü bir kavramsal çerçevenin oluşmasını sağlamıştır.

Aynı zamanda, sanat yapıtlarının içerik ve biçimlerinin değişmesiyle birlikte, sanatçılar, sanatın sergilendiği mekânları da incelemiş ve eleştirmişlerdir. Sanatçılar, sanat yapıtlarının yer aldığı kurumları yapısal ve kurumsal mantık düzleminde ayrıntılı bir biçimde eleştirmişlerdir. Diğer yandan, o âna dek gelmiş, sanatçı ve küratör ilişkisi de bu eleştiriden nasibini almıştır. Sanatçının yapıtını ne şekilde sergileyeceğini, nerelerde görünür olabileceğinin sınırlarını çizen didaktik küratör yerine, sanatçılarla iş birliği içinde sergiler kuran küratörler ortaya çıkmıştır. Yine Szeemann'ın öncülük ettiği işbirlikçi (collaborative) yaklaşımla, bir mekânda proje üretimi aşamasında, sanatçı ve küratör arasındaki işbirliği ortaya çıkmıştır. İşbirlikçi projelerin temel teşvik noktaları, pragmatik veya ideolojik olabilmektedir. Ne var ki bu durumun esas dayanak noktası, her daim fikir değiş tokuşu ve mekânın, farklı seslerin yer alacağı bir alan olarak görülmesi ve konuşulabilecek bir mekân olarak algılanmasıdır. İşbirlikçi küratörler, enerjilerini sanatçılarla yaptıkları paylaşımlardan alırlar (Howard, 2008, 1).

Bağımsız küratörlerin yanı sıra, alışlagelmiş kurumların dışında kendilerini görünür kılmak isteyen ve sanatın oluşum ve paylaşım sürecine odaklanan küratör ve sanatçı grupları da bulunmaktadır. Buden, bu grupların, güç ve enerjilerini, işbirlikçi (collaborative) yaklaşımdan aldıkları kadar, kurum eleştirisinden de aldıklarını savunmaktadır. Sanat, öncelikle dünyayı ve insan yaşamını eleştirir. Bu eleştiri, içinde var olduğu durumu değiştirmek üzerine kurulu, kendinden gelişen bir durumdur. Bu durum ise öz eleştiri olmadan var olamaz. Sanat öncelikle kendini eleştirerek işe başlamalıdır. Kendini eleştirmek ise, sanatın üretim koşullarından haberdar olmakla özdeştir. Bu eleştirel düşünce pratikleri siyasal alanda etkili olan teorik ve pratik eleştirel gücün uzantısıdır. Sanat, öncelikle modern eleştiri ile kendi dinamiklerini yerinden sarsmaya çalışmış, ardından 1960'ların öncü hareketleriyle her yöne eleştiri oklarını atmıştır. Bu oklar, günümüz sanat pratiklerini oluşturan temel düşünsel pratikleri oluşturmaktadır. (Buden, transform.eipcp.net, [06.10.2008]). Eleştirel tutumlarını bu temeller üzerine kuran sanatçılar, 1960 sonrasında globalleşme ve postmodern felsefenin ivme verdiği yeni sanat pratikleri ile geleneksel olmayan kurumların temellerini atmışlardır. Sanatçı ve küratörler var olan kurumları eleştirerek, kendi pratiklerini sergileyebilecekleri “antikurum”,

“yarıkurum” gibi isimler verdikleri alternatif mekânlar geliştirmişlerdir. Joseph Kosuth, Fred Wilson, Hans Haacke, Group Material Kolektif Grubu gibi sanatçılar kurum eleştirisinden yola çıkarak alternatif sergiler gerçekleştirmişlerdir. 1960’lı yıllarda Harald Szeemann, sanatın sunum koşullarını değiştirmiş, finansal desteğin az olduğu koşullarda bile sergi yapmak için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimler, günümüz küratörlük ortamının temellerini oluşturmuştur. Hans Ulrich Obrist, mekan problemine alternatifler getirmeye çalışarak, kendi evi, bir manastır, kütüphane, uçak ve otel odası gibi mekanları sergi yapmak için kullanmıştır. İnternetin de sanat dünyası içine girmesiyle bu olanaklar daha da fazlalaşmıştır. Ardından, 1993 yılında kurulmuş olan İngiltere kökenli Locus +, 1997 tarihli Bilbao, Bask Bölgesi, İspanya kökenli Consonni, 1998 yılında kurulmuş olan İngiliz Artlab ve ABD’li BASEKAMP, 1999’da kurulan Belçika’lı Camouflage, Fransız Toasting Agency, 2000’de kurulan İngiliz B+B, CRUMB, 2000’de İstanbul’da kurulan MentalKlinik, 2001’de kurulmuş olan yine Bilbao’lu Amasté, 2002’de kurulmuş olan Arts Initiative Tokyo, 2005’de kurulan İngiiliz Free ve Alman Küratorisk Aktion, kendi görünürlüklerini sağlayabilmek amacıyla çeşitli yollar geliştirmişlerdir. Disiplinlerarası bir anlayışla, sanat dünyası içindeki hiyerarşik yapıları bozarak geliştirdikleri pratiklerle bu sanatçı, küratör ve gruplar, alternatif sergiler yapan örneklerin tümü olmasa da, söz konusu alternatif duruşun nasıl gerçekleştiğini sergileme açısından bir görüntü oluşturabilmektedir.

1960 sonrasında gelişen ve 2000’li yıllarla birlikte görünürlük alanı genişleyen küratoryal pratikler, sanatı bir oyun alanı haline getirme yollarını arayan sanatçı ve küratörler tarafından geliştirilmişlerdir. Yukarıda yer alan küratör ve sanatçı grupları elbette ki dünya üzerinde bulunan tüm bu küratoryal pratiği ve dinamiklerini kapsamakta yetersiz kalabilmektedir. İnternet ortamı ve global sistem her ne kadar bilgiye ulaşmayı kolaylaştırırsa da, sınırsız ağlar bütünü içinde olan sanatçı ve küratörlerin üretimlerinin takibi de bir o kadar zordur. Her geçen gün dünyanın bir yerinde sanat dünyasını şekillendirebilecek söylemler yaratan, hareket noktaları oluşturan küratörler ortaya çıkmaktadır.

Sanatı bir deneyim alanı olarak gören, sonuç yerine süreci önemseyen bu küratörler, dünyanın herhangi bir noktasında eylemlerini sergilemektedir. Dolayısıyla bu tezde, küratoryal pratikler ile merkez periferi ilişkilerine ayrı bir başlık altında değinilmemiştir. 20. yüzyıl ve öncesinde sanatın belirli merkezleri olduğu, İtalya,

Fransa, İngiltere, Amerika gibi çeşitli çekim merkezleri, sanatçıları ve müzeleri etrafında topladığı doğrudur fakat günümüzde bir ya da birkaç çekim merkezinden bahsetmek oldukça güçtür. Dolayısıyla sanat açısından çok görünür bir “merkez – periferi” ilişkisinden bahsetmek de olanaksız gözükmektedir. Yine de tüm bu ilişkinin hepten yok olduğundan da söz etmek güçtür. Günümüzde en çok adı duyulan küratörlerin Avrupa ve Amerika kıtasından çıkıyor olması hatta Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nin bu konudaki baskınlığı da gözden kaçmamaktadır. Fakat yine de, yukarıda bahsedilen küratörler ve insiyatifler içinde ve bunlarla proje yürüten gruplarda, Doğu Avrupa – Balkanlar, Afrika Kıtası, Mısır, Orta Doğu gibi, geçmişte periferi olarak kabul edilen ülkelerden kişilere rastlamak mümkündür. Artık her ülkenin vatandaşı, sanatı görünür kılmak için çeşitli pratikler üretebilmekte ve bunu tüm dünya ile paylaşabilmektedir.

Sonuç olarak, küratörler, sanatı görünür kılabilme için çeşitli zorlukları aşmaktadırlar. Bu zorluklar kapsamında, öncelikle finansal gereksinimler, mekân problemi, tanıtım ve izleyiciyle buluşma meseleleri yer almaktadır. 1960’lı yıllara kadar süregelen geleneksel küratoryal pratikler dışında, deneysel yollar üreterek, sanatı araştırmaya açarak pratikler geliştiren küratörler sanat sahnesinde yer almışlardır. Özellikle son 20 yılda küratörler alışlagelmiş - kavram oluşturma, bu kavram dahilinde sanatçıların sergi projesi üretme, sponsor ve mekan bulma gibi-yöntemlerin dışına çıkmaya çalışmıştır. Sanat yalnızca müzede sergilenen bir değer olmaktan çıkmış, arşivler, üniversiteler, sanatçı insiyatifleri aracılığıyla her mekânda tartışılmaya başlanmıştır. Video, sinema, kitaplar ve her türlü basılı malzeme, sanat olarak bu mekânlarda sunulmaktadır. “*Alternatif*” pratikler öneren küratörler ve sanatçıların birlikte, sanat bir deneyim ve oyun alanı haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Alexander, E. P. 1983, **Museum Masters: Their Museums and Their Influence**, Tennessee, The American Association for State and Local History
- Atakan, N. 1998, **Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Atkins, R. 1996, "Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility: Meditating on Curatorial Practice", **Art Journal**, Vol. 55, No. 4, We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History, 80-86.
- Alloway, L. 1996, "Great Curatorial Dim-Out" **Thinking About Exhibitions**, Ed: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, Londra,
- Belcher, M. 1991, **Exhibitions in Museums**, Washington, Smithsonian Institution Press,
- Beech, A. 2007, "Don't Fight It: The Embodiment Of Critique", **Journal of Visual Art Practice** Volume 6 Number 1, Intellect Ltd
- Bergdoll, B. 1998, "Curating History", **The Journal of the Society of Architectural Historians**, Vol. 57, No. 3. pp. 257+366.
- Bermann, M. 1994, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul; İletişim Yayınları,
- Bismarck, B. 2004, "Curating", **Men In Black, Handbook of Curatorial Practice**, Künstlerhaus Bethanien, Frankfurt
- Blackson, R. 2007, "Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture", **Art Journal**, 28 - 40
- Brenson, M. 1998, "The Curator's Moment", **Art Journal**, Vol. 57, No. 4. pp. 16-27.
- Brookes, P. C. 1983, "Impermanence: A Curator's Viewpoint", **Leonardo**, Vol. 16, No. 1. pp. 34-35
- Bury, S. 2004, **21st Century Curatorship**, New York Public Library, New York,
- Chandler, L. 2007, "The Asia-Pacific Effect': Geo-Cultural Grouping at the Asia-Pacific Triennials", **Limina Journal of Cultural and Historical Studies**, Sayı 13, Sunshine Coast
- Chong, D. 2000, *Journal of Arts Management, Law & Society*, 29;4

- Cruiger, B. 2001, "A Plea for Intellectual Speculation", **Words of Wisdom A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art**, Independent Curators International ICI, New York
- Çalıkoğlu, L. 2007, Kişisel Görüşme
- Danilov, V. J. 1994, **Museum Careers And Training: A Professional Guide**, Greenwood Press, Westport, London
- Dean, D. 1994, **Museum Exhibition Theory and Practice**, London, Routledge
- Delihias, J. 1967, "Winternitz: Notes on a Well-Tempered Curator", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New Series, Vol. 26, No. 1. pp. 24-28.
- Draxler, H. 2004, "Institutional Discourse", **MIB, Handbook of Curatorial Practice**, Künstlerhaus Bethanien, Frankfurt
- Flood, R. 2001, "Negatives to Remember", **Words of Wisdom A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art**, Independent Curators International ICI, N.Y.
- Fraser, A. 2005, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", **Artforum**. 278-83
- Gaetgens, T. W. 1994, "The Berlin Museums after Reunification", **The Burlington Magazine**, Vol. 136, Sayı 1090
- Galser, J. R., Artemis A.Z. 1996, **Museums: A Place to Work: Planning Museum**, Routledge, New York, 1996
- Godfrey, T. 1985, "Review: The Whitney Biennial and Other Exhibitions. New York", **The Burlington Magazine**, Vol. 127, No. 988, pp. 486+488.
- Griffiths, A. 1994, "The Department of Prints and Drawings During the First Century of the British Museum", **The Burlington Magazine**, Vol. 136, Sayı. 1097
- Hansen, D. F. 2001, "Notes to a Young Curator", **Words of Wisdom, A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art**, Independent Curators International ICI, New York
- Hasegawa, Y. 2001, "Art in (a New) Context", **Words of Wisdom A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art**, Independent Curators International ICI, New York
- Hebidge, D. 1988, **"Hiding in the Light: On Images and Things"**, Routledge, Londra New York
- Hein, H. S. 2000, **Museum in Transition: a Philosophical Perspective**, USA Smithsonian Institution

- Heinich, N., Pollak, M. 2001, ‘Müze K rat r nden Sergi Auteur’ ne  zg n Bir Konum İcat Etmek’, **Sanat D nyamız**, Sayı 81, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Hoffmann, J. 2006, ‘Curatorialization of Institutional Critique’, **Institutional Critique and After** (SoCCAS Symposia vol. 2), JRP/Ringier, Zürich
- Ishikawa, J. 1961, ‘Curatorship Training and Museology’, **Art Journal**, Vol. 20, No. 4. p. 238.
- İnankur, Z. 1997, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Klein, J. 2002, ‘Review: Curates & Curators’, **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Vol. 24, No. 3. pp. 105-109
- Krauss, R., E., 1999, ‘Postmodernism’s Museum Without Walls’, **Thinking About Exhibitions**, Londra, Routledge, 2. basım
- Kumar, K. 2004, ‘**Sanayi Sonrası Toplumdan Pstmodern Topluma  a da Dünyanın Yeni Kuramları**’, Dost Kitabevi, Ankara
- Lind, M., Billing, J., Nilsson, L. 2008 **Taking the Matter into Common Hands: Contemporary Art and Collaborative Practices**, Black dog Publishing.
- McClellan, A. 1994, **Inventing The Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth- Century Paris**, Berkeley University of California Press
- Nederveen P.J. 1994, ‘**Emancipations, Modern and Postmodern**’, Sage Publications, Londra
- Novak, T. C. 1995, ‘A Curator's Wish’, **American Art**, Vol. 9, No. 2. pp. 98-99
- Nittve, L., Blazwick, I., Kaplan, J. A., Oguibe, O., Filho, V. P. De Salvo, D., Reiko, T., Kapur, G. Dexter, E. 2001, ‘Conversations with the Curators’, **Art Journal**, Vol. 60, No. 3, pp. 49-65
- Organ, R.M. 1980, ‘Science for the Conservator and the Curator’, **Journal of the American Institute for Conservation**, Vol. 20, No. 1., pp. 41-44.
- Peltomaeki, K. 2007, ‘Affect and Spectatorial Agency: Viewing Institutional Critique in the 1970s’, **Art Journal**
- Schacht, R. 2002 ‘Collaborative Curatorial Culmination’, **Leonardo**, Vol. 35, No. 5, Tenth Anniversary New York Digital Salon. pp. 577-578.
- Schubert, K. 2004,  ev. Rana Smith, **Küratörün Yumurtası**, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları

Smith, R. W. 2001, "Cultural Development? Cultural Unilateralism? An Analysis of Contemporary Festival and Biennale Programs", **The Journal of Arts Management, Law and Society**, 259 - 272

Syczlezki, A., Szylak, A. 2007, "The Mouse Trapped Preface", **The Mouse Trap Book**, Wyspa Institute of Art

Steiner, B. 2007, "Being Part Of", **The Mouse Trap Book**, Wyspa Institute of Art

Tannenbaum, J. 1994, "East Coast- C Is for Contemporary Art Curator: Curiosity, Contradiction, Collaboration, Challenge", **Art Journal**, Vol. 53, No. 3, ... An Issue to "C". pp. 47-59

Thea, C. 2001, **Foci, Interviews with Ten Curators**, Apexart Curatorial Program, New York

Wands, B. 1995, "Curator's Statement", **Leonardo**, Vol. 28, No. 5, Third Annual New York Digital Salon. p. 447.

Wright, S. 2004, **AB'nin Doğusunda Sanat eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslar arası Çalıştay ve Açıkoturum**, AICA, İstanbul

Zerovc, B. 2003, Harald Szeeman'la Görüşme: Birşeyleri Mümkün Kılmak, **Journal of Contemporary Curatorship**, No.1, 22 - 31

Buden, Boris, "**Criticism without Crisis: Crisis without Criticism**", <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/buden/en> [06.10.2008]

Obrist, Hans Ulrich, "**Mind Over Matter: an interview with Harald Szeemann**", http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n3_v35/ai_18963443 target="_blank

<http://resmigorus.blogspot.com/> [25.11.2008]

<http://www.curatingdegreezero.org/> [26.11.2008]

<http://www.curcom.org> [28.11.2008]

<http://www.documenta.de> [25.11.2008]

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_41/ai_101938563 [27.12.2008]

<http://www.freee.org.uk/> [25.11.2008]

<http://www.igbk.de> [25.12.2008]

<http://www.iplugin.org> [12.11.2008]

<http://www.locusplus.org.uk> [23.05.2009]

<http://www.math.ubc.ca/> [22.03.2009]

<http://www.mi2.hr/whw/what.htm> [12.11.2008]

http://www.moma.org/about_moma/history/ [11.11.2008]

<http://www.parasite-pogacar.si/> [12.01.2009]

<http://publiccurating.cont3xt.net/> [23.12.2008]

<http://stats.bls.gov/oco/ocos065.htm> [12.12.2008]

<http://www.welcomebb.org.uk/> [21.12.2008]

EKLER

Ek. 1. CURCOM'un K rat rler İ in Etik Kanunu

American Association of Museums

CurCom – Curators' Committee

A Code of Ethics for Curators

April 11, 2008 - draft

I. Statement of Purpose

This *Code of Ethics* was drafted by a workgroup of CurCom – the Curators' Committee of the American Association of Museums – and was written to provide professional guidelines for ethical conduct for the benefit of museums in general and specifically curators engaged in the museum field.

This *Code of Ethics* describes the fundamental principles and core beliefs of curatorial work. In addition, it may be useful to others working in the museum field who have different titles but perform similar or related functions to those of a curator.

Curators and others involved with museums recognize that the public trust is essential for the health and well-being of their organization. Adherence to the law is a minimum standard of expected behavior. Ethical codes, such as this one, offer principles that exceed the law and that will ensure trust and confidence in our decision making.

II. Review and Promulgation

CurCom is a Standing Professional Committee of the American Association of Museums.

Curators who are members of CurCom also are members of the American Association of Museums and look to AAM and the Accreditation Commission for definition of basic standards for the museum profession and museum operations.

Drafting this *Code of Ethics for Curators* involved a thorough review of standards accepted and generally understood by museum associations and professional organizations around the world. It has been written to state in positive terms the fundamental principles and core beliefs of curatorial work.

Most members of CurCom are employed at museums. They recognize their role as staff members and respect the hierarchy of authority that exists. In addition, curators recognize their responsibility to provide leadership and expertise in a variety of areas within their museum and the larger community of museums.

They advocate and participate in the development of institutional policy that reflects the principles contained in this *Code of Ethics*.

Curators serve a vital role in the ongoing process to improve and strengthen operations for their organization and may encounter differences between existing

institutional practice and established professional standards. CurCom recognizes that every museum operates with a unique and distinctive set of resources and encourages an open, balanced, and direct assessment of any areas of conflict between institutional operations and the principles and beliefs described in this Code.

With this in mind, this *Code of Ethics* is intended to be a living document – one that is regularly considered and continually improved. CurCom is committed to review and update this Code on a regular and ongoing schedule or as requested by the field.

III. Introduction

The work of curators is varied and multifaceted. Depending on the institution, curators can be highly specialized experts with responsibilities focused on a particular collection area, or they can be generalists who must be able to consider and manage a broad range of materials and perform duties of all types.

Often curators are charged with responsibilities that reach across museum functions and thus they fulfill collection, exhibition, management, program, facility, and/or other duties. Because of their direct responsibilities for the collections and/or their role in the development of interpretive materials, curators are ambassadors who represent their institution in the public environment.

Regardless of their situation, the distinctive responsibility of curators is focused on the interpretation, study, care, and development of the collection, and/or on the materials, concepts, exhibitions, and programs that are central to the identity of their museum.

IV. Definition – A Curator

A curator is highly knowledgeable, experienced, or educated in a discipline relevant to the museum's purpose or mission. Curatorial roles and responsibilities vary widely within the museum community, even within a museum.

Museum curators may do some or all of the following:

- Remain current in the intellectual developments within their field(s), conduct original research and develop new scholarship, and contribute to the advancement of the body of knowledge within their field(s) of study and the museum profession as a whole.
- Make recommendations for acquiring and deaccessioning objects and collections.
- Assume responsibility for the overall care and development of the collection that includes objects, specimens, historic structures, and/or intellectual property.
- Formulate institutional policies and procedures for the care of collections that are based on the highest-accepted professional standards.
- Perform research to identify and document the history of materials in the collection.

- Interpret the objects, materials, and specimens belonging or loaned to the museum.
- Develop and organize exhibitions.
- Contribute to programs and other interpretive materials of various types.
- Publish monographs and other materials.
- Represent their institution in the media, at public gatherings, and at professional conferences and seminars.

V. Statement of Values

Curatorial work is grounded in both the research and interpretation of content and the cultivation, preservation, and interpretation of objects, specimens, structures, and collections, and is guided by the following values:

- To serve the public good by contributing to and promoting learning, inquiry, and dialogue, and by making the depth and breadth of human knowledge available and accessible to the public.
- To serve the institution by responsible stewardship of financial, material, and intellectual resources; by pursuit of the goals and mission of the institution with respect for the diversity of ideas, cultures, and beliefs; and by integrity of scholarly research.
- To serve the museum profession by promoting and practicing excellence, honesty, and transparency in all professional activities.

VI. Curatorial Responsibilities

A. Acquisition, Care, and Disposal of Collections

Curators of all types are governed by codes of ethics relating to their own disciplines as well as international, national, and local laws affecting the acquisition or disposal of objects and other aspects of their areas of responsibility.

Curators of collecting institutions are responsible for developing the collections under their care in conjunction with the museum's stated mission and other institutional policies, procedures, and documents. They identify deficiencies in the collections, review potential acquisitions, and provide compelling reasons for adding objects to the collections in accordance with the acquisition policy of their institution. They advocate for the care of the collections and adhere to accepted professional standards that apply to their particular area of expertise.

Curators of collecting institutions periodically review the objects in their collection to assess the continued relevance of each object to the museum's mission. They refine collections through judicious disposal of objects in accordance with the deaccession policy of their institution.

Deaccessioned objects are preferably offered for transfer to another cultural institution or for sale at a well-publicized public auction. Curators offer professional

guidance and expertise to the board of trustees or other governing authority to ensure that the institution does not suffer in any way as a result of the deaccession of objects from the collection. Funds resulting from the sale of collection items should be used to support the collection. Any other use may create the appearance that collection materials, which are held in public trust, are being sold to finance the operations of the museum.

In some cases, deaccessioned objects can be destroyed if the objects have deteriorated and their research, interpretive, historical, or other value is compromised beyond reclamation; if they are slated for deaccessioning and there are no other repositories interested in acquiring them; or if they contain toxins or other volatile components that place patrons, staff, or other collections at risk.

B. Research, Scholarship, and Integrity

Curators are responsible for the accuracy of the documentation of the collections under their care, whether prepared by themselves or others. Curators conduct research and record the provenance of all objects in or offered to the collection under their care.

They are aware of applicable international laws and never knowingly acquire stolen, illegally exported, or improperly collected artifacts. They ensure all collections records prepared at the time of acquisition are systematically organized and retrievable.

Curators ensure the integrity and objectivity of their scholarship and research projects by compiling reference materials and supporting documentation. They remain aware of current scholarship and consistently acknowledge the scholarly and artistic contributions of others. They develop appropriate methods to maintain accurate records, make information accessible to a broad audience, and encourage others to explore and learn about collections and related research topics.

C. Interpretation

Curators are responsible for ensuring that all verbal and written interpretation is accurate, meets ADA standards for accessibility, and is cognitively age appropriate, whether prepared by themselves or others. They must commit themselves to develop museum collections and interpretive experiences with an understanding of and respect for the needs of all potential patrons and audiences.

When preparing interpretive materials, curators have a responsibility to an object's creator(s) and culture of origin. When possible and appropriate, they accurately and respectfully represent the creator's perspective, the object's historical and cultural context, and the object's history of use.

D. Collections Access and Use

Curators are advocates for the collections and should discourage uses of the collection that may unnecessarily hasten the degradation or deterioration of any

object. Whenever possible, curators accommodate legitimate requests for collection information, examination of objects, and/or loans.

Awareness of and respect for donor restrictions and confidentiality and respect for the object's creator(s) and cultural context are paramount when considering requests for loans, access to objects, collection information, and any other use.

Curators recognize that the balance between preservation and use of collection objects is delicate, and that all collections objects should be treated in a manner appropriate to their cultural significance.

This is particularly true regarding objects of cultural patrimony, including but not limited to human remains, sacred artifacts, and funerary objects of all cultures. These materials must be handled, stored, and exhibited with consideration and respect for cultural traditions.

Curators offer professional guidance and expertise to the board of trustees or other governing authority to ensure that the institution does not suffer in any way as a result of a loan of objects from the collection. Object loans should further interpretation and scholarship. Any other purpose may create the appearance that collection materials, which are held in public trust, are being used for commercial or personal gain. Loans from the collections are granted following institutional policy.

Curators ensure that objects loaned to and from the institution are provided at least the same care and protection as the collections under their care.

E. Replication

Curators evaluate and support only those proposals for commercial replication that guarantee the safety of an object and ensure that every copy will be accurate and each use appropriate. Any replication should be marked as a copy in a permanent manner.

VII. Conflicts of Interest

Museum staff and trustees regularly make decisions about what to collect, exhibit, study, and promote. They recognize that the health and well-being of any museum depend on the public's confidence that institutional decision making is driven by the greater interests of the community they serve, and has not been unduly influenced by the potential for personal gain or the needs and practices of the marketplace.

The relationship between curator and institution is based on mutual trust and sound judgment. The first responsibility of curators is to conduct themselves in a manner intended to protect both their institution and the profession.

A. General Statements

Curators are committed to the mission, goals, and policies of their institution and avoid conflicts of interest or even the appearance of conflicts of interest with their institution. The perception of conflict can be as damaging as an actual conflict.

Curators are often in positions of leadership and influence and therefore should carry out their duties with the highest possible ethical awareness. If curators use their association with a museum for either perceived or actual personal gain or profit, that behavior constitutes a conflict of interest.

Critical areas for potential conflicts of interest include personal collecting, dealing, gifts, outside employment, and consulting. In all pertinent areas, curators should assert leadership and advocate for the creation of policies and other statements that define institutional expectations and standards of conduct. Written policies, which should be made available to all staff, help the institution establish and employ a consistent and even-handed approach to all employees and all situations that involve a potential conflict of interest. If written policies do not exist, curators must seek the advice and consent of their supervisor in all such matters until a policy is adopted.

B. Disclosure

Ethical decision-making is rarely a matter of simply following preordained guidelines. Real-world situations are often complex, and decisions about ethics are reached after a thorough process of study and consideration. Openness and transparency are prudent and effective means of avoiding conflicts of interest and are essential conditions for the decision-making process.

Curators disclose potential conflicts of interest to their immediate supervisors in writing or by following established institutional policy.

C. Personal Collecting and Dealing

Curators often make or influence important decisions about the content of institutional collections and exhibitions. The public good, rather than individual gain, must be the central factor in that decision-making process.

When curators build and maintain a personal collection in any area of interest that overlaps with their museum's identity and mission, there is a serious potential for an ethical conflict to arise. For this reason, many institutions prohibit personal collecting by staff within the museum's mission; others choose to allow it within closely prescribed guidelines.

Curators must not develop a personal collection in any way that compromises or is in conflict with the credibility or interests of their institution.

Under no circumstances may a curator or a guest curator be an active dealer in the areas of interest of the museum. Active dealers are individuals who have a registered business with commercial tax status or, more broadly, are actively engaged in the buying and selling of objects for personal or commercial profit.

D. Appraisals and Authentication

Curators who become involved in establishing the monetary value of objects, or authenticating objects, expose themselves and their institution to conflicts of interest and legal risks.

Therefore, curators must not prepare appraisals for any reason. Curators should refer all interested parties directly to professional appraisers' societies or qualified appraisers. All referrals should be made without endorsement.

Curators may estimate insurance values for loans or other internal uses and should document the sources for these estimates.

Some museums may allow curators to provide authentications under carefully controlled conditions, as per institutional policy.

E. Outside Employment

Outside employment includes any situation where curators work for an organization, an individual, or themselves on their own time and are reimbursed for this activity. Some institutions prohibit outside employment; others choose to allow it within closely prescribed guidelines.

Curators should conform to their museum's policy concerning outside employment and disclose any activity to their supervisor before accepting those responsibilities. In addition, curators must follow their institution's policies regarding lecture fees, royalties, and ownership of scholarly materials and copyrights.

Curators who are also artists need to be sensitive to the ethical issues that may arise in relationships with galleries and dealers as well as with professional colleagues. Artist/curators must not use their position in a museum to advance their own work.

F. Relationships with Vendors, Gifts

Personal relationships with vendors or contributors may lead to or cause the appearance of favoritism and have legal ramifications. For this reason, gifts from vendors, collectors, or other parties who may be seeking influence or business with the museum may not be accepted. To avoid undue influence, curators who have a prior relationship with a vendor should disclose that relationship to their supervisors.

As a result of their professional duties, curators may develop a personal relationship with a colleague, donor, associate, or artist. In such instances, personal gifts may be permissible in accordance with institutional policy.

Many institutions prohibit staff from accepting personal gifts; others choose to allow it within closely prescribed guidelines. Gifts to the institution may be accepted by the curators for their institution. If there is any question about appropriateness, the circumstances should be discussed with the curator's supervisor before the gift is accepted.

Ek. 2. Alternatif Sergiler Üzerine Yazılar

Ek. 2.1. Atmosferin Övgüsünde Paolo Bianchi

Yeni bir çeşit güncel sanat, izleyicileri adres ediyor. Resimleri, nesneleri, filmleri seyretmek için üstünlük oluşturan kanepeler bulunmakta. Duvarlar, odaları atmosferleriyle dolduran turuncu ve kahverengi renklerine boyanmakta. Hatta resimlerin paspartuları, çerçeveleri bile sanatçı tarafından büyük bir özenle tasarlanmakta böylece resimsel ve gerçek alanla daha yakın bir ilişki kurulmaktadır. “*Baroque Masters Of Ceremony*” gibi bu sanatçılar da, *Gesamkunstwerk* (bütünsanatyapıtı) yapımlarıyla, izleyenleri nasıl yönlendireceklerini biliyorlar.

Eğer hikayeler olağanüstü olmayan, sıradan bir ortamda anlatılırsa sınırlar değişir. İzleyicilere onların ortama katılabilecekleri gösterilir. Dahası, izleyenlerin içsel soğuk tutumu çözülür çünkü bu yaşam atmosferlerine karışma ile bütün hisleri resimle, heykelle, sesle ve kokuyla tümünden kuşatılır. Bütünsel imajda, her şey imajdır.

‘Bir Yaşam Duyargası’ Olarak Sergi

Kabarcıklar içinde yaşamayı mümkün kılacak şekilde aniden yaratıldı. Bir jenerasyona ait sanatçılar şu anda, liberal ve uygulanmış sanatlar arasında bir yerde duran hybrid (melez) küreler, alanlar oluşturmakla ilgilenmekte. Artan sıklıkta, izleyiciler aurayı ve orijinalliği hissedebilmek için eserleri duygusal olarak deneyimleyebilmekte. Bauhaus öğretmenlerinden Johannes Itten’in ta 1920’lerde söylediği gibi: “bir sanat eserini deneyimlemek onun özünü, formun içinde bulunan yaşamı uyandırmak, ona kişisel yaşamını getirmek demektir.”

Viyanalı sanat koleksiyoneri Gelatin konuklarının, plastik şişelerden oluşan bir yığının içinden geçerek yollarını bulmalarını bekler. Arjantinli Rirkrit Tiravanija ve Singapur’lu Matthew Ngui müzenin içinde yemek pişirir. İskoç Ross Sinclair ‘ın herkesin oynayabileceği sarı bir pinpon masası vardır. Bern’li (İsviçre) sanatçı çift Lang / Baumann, insanların uyuyabileceği, içebileceği, sevişebilecekleri, azur mavisini mozaiklerle döşeli küvetlerde dinlenebilecekleri Everland Oteli’ni tasarladılar. Tobias Rehberger, tabut benzeri çok renkli, iç organlar şeklinde kutular inşa etti.

George Schneider ruhu için bir yer altı türbesi, mezara benzer bir yaşama duyargası olarak bir ev yarattı. Matthwe Barney kapalı bir evreni barok atmosferlerle doldurur. Thomas Hirschorn sanat ve yaşamı karşılaştırır. Hollandalı William Speakman’ın işleri film seti veya rüya gibi gösterilir.

Yaşamın atmosferleri riskli bir iştir. İnsanların varoluşlarının ve eylemlerinin farkına vardıkları çok nadir mutluluk anlarıdır. Küratör (onu çok severim), bu yüzden sanatın (muhalif olarak) anlam ve kimlik sağlayan bir güç olduğunu tartışır. O, estetik bir konuk – çalışandır, nesneleri yerleştirip ışığı dahil eden bunları düşünme, öz eleştiri, öz güven ve nerdeyse saplantısal bir doğrulukla yapandır. Yaşam duyargaları sanatın anlam sağlayan gücünün dönüşümünü açıklar: işin prensiplerine güvenmekten çok, biçiminin, işin orijinalliğinin ya da gerçeği tamamlama yeteneğinin yanı sıra sanat performansına dönüştü. Bir oyun, bir olay, bir sahne yapımı... Bu dönüşüm sürecinde, avant-garde, sanatı “eser-merkezli” olmaktan “edimsel olmak” şeklinde değiştirdi.

Küratör, belagatlı bir şekilde derin boyutlar (Joseph Beuys) ve yüzeysel olan (Andy Warhol) arasında hareket eder. İlhamını sanatçı ve model arasındaki yaratıcı alandan alan – bir zamanlar Giacometti’nin tanımladığı gibi - ya da ego ve dünya arasından alanlar.

‘Sıvı Bir Element’ Olarak Sergi

Var olmanın ağırlığını tabi ki iptal edemeyiz ama ağırlık ve hafiflik üzerine çalışmak gerekir. “Yaşama sanatı” zoru kolaylaştırır, kompleks olanı basitleştirir, sisli olanı berraklaştırır ve karışık olan her şeyi çözümler. Kişi sanata yaklaştığı oranda özgürleşir. Bu biricik olanın özgürlüğüdür ve aynı zamanda değişik düşünmeye başlayan kişinin de özgürlüğüdür. Mutlak olanın eleştirisi yaşamın atmosferiyle başlar.

Dalgıçlar, dalma duygusunu iyi bilirler, fiziksel deneyim sıvı elemente yavaşça süzülme ve onunla tamamen kaplanma temeline dayanır. Bir “yaşam duyargası”nı ziyaret etmek de dalmaya benzer, öncelikle kişi içinde bulunduğu alan tarafından kaplandığını hisseder, kişi tavana ve yere bakar vücuduna ve hareketlerine alanın nasıl etki ettiğini görür, kişi alan tarafından tamamen absorbe edildiği zaman oyunun bir parçasına, oyuncusuna dönüşür. Çocuklar çarpıcı bir şekilde dalmaya ve Xbox ve Game Cube gibi oyun odalarında sürüklenip gitmeye bayılırlar. Yaşamı bir sanat eseri haline getiren oyunlardır bunlar. Dahası yaşama sanatı, bütün insani duyguların karşılıklı etkileşim içinde harmanlanmasından oluşur.

‘Yaşayan Bir İmaj’ Olarak Sergi

Yaşamın atmosferleri, otonom sanat biçimlerini, tiyatro ve resmi, hareketi ve sessizliği, tarihi ve şimdiyi şekillendiren; yaşayan imajlarla (tableaux vivants) ilişkilidir. Onlar sanatın klasik eserlerini, gerçek insan vücutlarını kullanarak, yorumlar ve sahnelerler.

Manzara resimleri gerçekleri temsil eder, gerçeklerin manzaraları. Küratör ise, eski ustalardan biri olan Jacob van Rusydael’in davranış şekliyle, yeni yaşam duyargaları, yaşam atmosferleri yaratır. Yaşam duyargaları, kamu alanlarıyla karşılaştırıldıklarında onlar kadar özel alanlar değildir. Bu konuda çıkarılacak bir durum yok ama keşfedilecekler ve aranacaklar var.

‘Manzaralar’ doymuş, geniş alanlar gösterirken, yaşam duyargaları bir estetik değil araştırma yansıtır. Bu araştırma iletişimsel sanat, kişinin kendi anarşizmine, anarşinin özgürlüğüne dayalıdır. Meksikalı şair ve denemeci Octavio Paz’ın sözleriyle: “ eğer özgürlük kendini fark ederse, kendi içinde birleşmelidir ve başkalarının bilincine göğüs germelidir. Özgürlük biriciktir ve olağanüstüdür başka bir yandan da çoğulcu ve komüncüdür.”

‘Yaşam Tecrübesi’ Olarak Sergi

Yeni gösteriler yaşamın atmosferini över, bu durum gerçekliğin olağandışı patlamasına neden olur. ‘Yaşam Duyargaları’nda sanat bu alanların içinde batmış, kaybolmuş fakat hala canlı olan şimdiyi arar. Bu durum, bilimin ‘Yeni Kişi’ yaratmayı amaçladığı şeklinde de söylenebilir. Tam tersine sanat, yeni, atmosferik, iletişime açık ve sosyal imajlar doğurabilir. Yaşamın atmosferinde konu bir parça doğa ve toplum, dolayısıyla bir nesne değil aktördür.

Evrenin sonsuzluğu deneysel denklemlerle daha da genişlemiştir. Yaşam tarzımız bize dışarıdan empoze edilmemiştir ama içimize doldurulmuş ve

yerleştirilmiştir. Fransız hümanist Michel de Montaigne (1533-1592) şöyle der; “ Kişi içindeki varlığı gözlemlerse yalnızca kendi doğru doğasını bulmaz bunun yanında insan doğasının bütün kuşatılmışlığını da keşfeder.” Biz yaşam duyargalarını duygusal olarak deneyimliyoruz. Onun odalarını hayvanların av kokusu alması gibi koklayabiliriz. Sade (pure) entelektüel yaratıklar olmadığımız için, dünyayı ve onun nesnelerini 5 duyumuzla karşılıyoruz – burnumuz, gözlerimiz ve kulaklarımız, ellerimiz, ağızımız ve ayaklarımız. Bu objeleri komün olarak, başkalarıyla paylaştığımız atmosferlerde hareket ederek deneyimliyoruz. Biz duyularımızın nesnesiyiz. Vücutlarımızda yaşıyoruz. Sensörlerimiz saniyeden daha kısa bir zamanda reaksiyona geçiriyor, hoşlanma/ma, mutlu olma/ma, rahat etme/me gibi duyguları uyandırıyorlar.

Küratör bir atmosferin tasarımcısıdır. Onun araştırması evreni anlamak üzerine değil, evrende oynadığı rol üzerinedir (yaşamın anlamı için). İletişime dayalı etkileşim insanlar etrafta dolaşırken oluşan diyaloga bağlıdır. Konuşmalar ‘genel ilgi alanları, aşk arkadaşlık ya da organizmaları bir araya getiren her şeye dayalıdır.

‘Yaşam Duyargaları’ dönüşümle de ilgilidir. Küratöryel yaşam deneyimleri kendilerini, hybrid fenomen, karışım, karmaşık ilişkiler ağı içerisinde varoluşçu bir kararlar kendilerini tamamen yeni bir şey içine tehlikeye atanlar, olarak gösterirler.

‘Atmosfer’ Olarak Sergi

atmosferler objektif olarak hesaplanamazlarsa da deneyimlenebilirler. Gernot Böhme’nin sözlerinde “ sanat eserleri bize atmosferleri deneyimletirler. (...)” sanat eserleri atmosferleri temsil etmezler hatta atmosferler sanat eseri yoluyla sunulurlar. Böhme, Hermann Schmitz’in yaşam – vücut felsefesinden vücudumuzu nasıl hissettiğimiz noktasında, esinlenir. Schmitz bunu fiziksel vücut ve insan ruhu arasına yerleştirir. O, duyguları atmosferler olarak düşünür. Onların uzaysal, herhangi bir sınırdan yoksun, dışarı taşan, atopik olduklarını ve bu nedenle bulmanın imkansız olduğunu belirtir. Schmitz’in nesnesellik teorisi bireyselliği övmez, içermez.

Bu atmosferin övgüsü hiçbir anlamda yüzeysel dünyayla sınırlı değildir. Estetikler insanın belli başlı gereklerindendir: “ Birini göstermek, birini açığa çıkarmak, görünmek doğanın başlıca özelliklerindendir.” ‘Yaşam Duyargaları’ objelerin, sanat eserlerinin, hayvanların, bitkilerin ve insanların varlıklarıyla ilgilidir. İnsan varoluşunu bir bütün olarak dönüştürebilen çok temel varoluşçu bir deneydir. Dış atmosfer fikri, estetik deneyimleri gündelik tecrübelerle dönüştüren bir forma dönüştü. ‘Yaşam Duyargaları’nda, yaşama/deneyimleme, sanat/teori, eser/sanat eseri bölümlerinden oluşan 3 bölüm birbirleriyle dialog halindedir. Biri diğerine üzerine bağlanarak biner ve performans dayalıdır. Sonucunda da “yaşam sanat eseri” (life artwork) ortaya çıkar.

Ek.2.2. Curated By...

Bu yılın (1996) başlarında, Avrupa sanat dünyasının posta kutularına parlak renklere sahip bir reklam broşürü ulaştı. Bu kitapçık, günümüz medya arsenalinin tüm hassas terimlerini içerir şekilde basılmıştı. Her akşam, kablolu tv kanallarında, biryerlerde, yarı eğitilmiş konuşma ustalarının kariyerlerini geliştirmek amacıyla krizlerin üstesinden gelmek adına tartıştıkları modellerin hakkında kullandıkları “Yeni Avrupa”, “Kültürlerin Birleşmesi”, “Çok yönlü ortaklıklar platformu” tümünü içermekteydi. Halen, bu direkt mailin haberdar etmekte olduğu, Manifesta ağı

ismiyle, büyük bir sanat sergisinden başka bir şey değildi. “Avrupa Sanatsal Duruşu Fonu” Bu yaz, Rotterdam’da gerçekleşmek üzere tarihlenmişti.

Şehrin, yatırımlar konusunda rakiplerine karşı avantaj sağlaması açısından, 1980 lerin kültür sever bir teorisine bağlı olarak ortaya çıkan, Kültür Bakanlıkları, Yerel bütçeler ve tabi ki Avrupa Birliği tarafından finanse edilen türde bir proje. Bu katlanmış A2 yi, günümüz sanat mesleğinin(art business) belirgin karakteristiği olan bir fenomenin, bu kadar alışılmadık şekilde açık ve samimi bir gösterimi olmasaydı, daha fazla üzerinde durmaya değer bulmazdık.

Kendini Kassel veya Münster’den, Viyana nın Festwochen’inden veya Venice bienalinden ayırmaya çalışan bu sınır aşımının(cross border) modaya uygun gösterimi, karışık janrlı(türlü) proje sanatı, sanatçılar hakkında ayrıntı bekleyen veya gruplayan kişiyi biraz şaşıracaktır.

Bu bilginin olması gerektiği yerde, gördükleri, genç insanların yüzleriydi, manifesta nın ana promosyon organı olarak işlev gören, iyi tanınan bireyler: Küratörler.

Evvelce documenta için ayrılmış bir ayrıcalık, başka bir deyişle, küratörlerinin isimlerinin, gösterinin kendisinden daha önemli olması, evrensel bir fenomen haline geldi.

Bugünün sanat dünyası hakkında birinin söyleyebileceği tek bir şey varsa, o da dünyanın her zamankinden daha fazla küratörlerin dünyası olduğudur.

Güçsüz pazarların ve daralan bütçelerin yıllarında, geleneksel enstitülerin krizinden umut figürleri olarak ortaya çıktılar. Şimdi bile, galeriler, sıklıkla, satış odalarını dekore etmeleri için küratörler tutuyor.

Rotterdam dan Moskova’ya, Nice den Paris’e Zürih ten Cologne ve Münih’ten Viyana’ya, bir grup genç, yıldızı değişen isimlerle ve sayısız lokal değerlendirmede görüyoruz.

Ve onları, en sevdikleri boş zamanlarında çalışırken görüyoruz: şu yıllar ortaya çıkan sosyal sanat iletişimiyle ilgili yapıların hiyerarşilerini oluşturmak ve bu süreçte sonuçlanmış işleri, sembolik sırayla gruplandırmak.

Bir kesime has olanı genelleştiriyorlar, küratöryel kararlara indirgiyorlar ve izleyici veya dinleyici gruplarına post-ism’in açık cümlelemesinin güvenilirliğiyle yönlendirilen, geniş menzilli özgür kuruluşun(association) ruhuyla hikayeler anlatıyorlar.

Ama hoş söylemlerini nerede öğrendiler? bu korocular(bir söylemi hep bir ağızdan inanmış şekilde söyleyen insan güruhu) sosyal ve politik olanın estetik değer eklenmiş mi yoksa estetik olanın politik değer eklenmiş mi? Dinleyicileri neden topluyor?

Konuya kim karar verdi ve neye göre karar verildi?

Küratöryel topluluk, birçok farklı tip içerir. Konuşmalarını, neredeyse estetik aleminden yok olmuş bir konuya (sanat işi, sanat topluluğu) adresleyenler vardır. Bu metafizikçiler, konseptlerinden başka hiçbirşeyle ilgilenmezler.

Ama, tekrar tekrar etraflarına topladıkları gruplara dayanan, kendilerine ait, insan ötesi birşeyi geliştirmeye çalışanlar da vardır. Metafiziğin partizanları olarak, sıklıkla, verilmiş bir tema üzerine bir araya getirdikleri materyalde arşivlenmiş ilişkilerin heterojenliğini kabul etmeye isteksiz görünürler. Bir şekilde, o tek anlamı, tüm farklı estetik pratiklerin tek sebebini bulmakta ve kendi küratöryel dağarlarında onun üzerinden iletişim kurmakta ısrar ederler. Hatta koleksiyonlarındaki her şey aynı kaliteyi paylaşıyor olsa da; güncel olmak, etkili ve ilgi çekici olmak.

32/2_Küratörler, seremonilerini, günlük hayatın sanata, işin ise tüm yapıtlar dağarına(oeuvre) dönüşümü için, farklı ritüellere bağlı olarak inşa ederler. 1980 lerde, küratörler sanatsal işlerin kompleks ekonomisini, ticaret objesi olarak

kullanılabilecek sembolik bir anaparaya indirgemek için sanat galerileri ve müzelerler birlik oldular.

Günümüz küratörlerinin yararlandığı stratejiler, sanatçının gizemleştirilmesi ile, onların parçalara ayırıcı potansiyellerinin daha işe yarar/karlı hale getirilişinden(exploitation) kaynaklanan iş arasındaki basit ayrımı hedeflemiyor.

Bunun yerine, sanatsal üretimin objelerinin ve subjelerinin teorik yaklaşımının(treatment), projeleri,/ küratörlerin işleriyle bu projelerin her biri, birbirlerine bağlı prosedürler serisinin kristalizasyonu olarak sunulur. /birbirlerine ve küratörlerin kendi işlerine bağlı bir prosedürler serisinin kristalizasyonu olarak sunulur. Bu, açıkça çok daha karlıdır.

32/3_ Bir küratör, kendini artistik sürecin bir parçası olarak sunduğunda, (“estetik üretim” terimi şimdi tekrar revaçta) bu durum, öncelikle 1960 lardan beri sanatçıların jenerasyonlarca şikayetçi olduğu sanatçılar ve sanat ajansları arasındaki güç ilişkilerini ve yabancılaşmayı ortadan kaldırır gibi görünüyor. Küratörler, sanatçılara “al beni ben seninim, (yalnızca sergilerinden biri için değil): mesafeden, işçiliğin bir bölümünden, beni, seçen, değerlendiren, gruplayan ve iletişim kuran hiyerarşik pozisyonuna koyan klasik üretim ilişkilerinden vazgeçiyorum ” diyor. Uzmanlığının kaynaklandığı enstitülerin bir kritiğini üretmek için seninle çalışacağım. Ama bu yeni yaklaşım, gösterimde olan prodüktörler(sanatçılar) ve onları gösteren prodüktörler(küratörler) açık ve eşit bir pozisyon yaratıyor gibi görünüyor.Bu üretimin içinde yer aldığı enstitüsyonal ve formal içerik, her ne kadar değişmemiş algılansa da, otomatik olarak hiyerarşiler yaratıyor.

Ve bu, kazançlı hale getirmenin(exploitation), gücün ve yabancılaşmanın daha elit formlarını yaratır. Bu tür üretim için ve müdahil olanlar arasında gündelik iletişim için uzman dili zorunludur -genellikle bu mikro ekonomi içinde alışlageldik finansal anlaşmalarla sınırlı- kendi içinde bir araya gelişi ve bütünlüğü yalnızca hassas bir değerlendirme kapasitesine sahip olanlar, yani küratörler tarafından anlaşılabilir bir formalizm yaratmak için yeterlidir.

Sergilerin yapılışını, dolayısıyla sanat üretimini, sergi projelerinin içeriği olarak seçmiş olan bu bireyler, ve herkesin anlayabileceği ve formal olmayan üretim terimleriyle konuşanlar (hatta yalnızca gösteriye dahil sanatçılar arasında olsa bile) çevirdikleri ve sundukları kişilerin(sanatçıların) işleriyle ilgili karar alma pozisyonundadırlar. Ve onların finansal ve sembolik kazançlarını göz önünde bulundurmak.

33/1_ Bu tür işler, genellikle, aktivitelerini yazı üzerine kurulu politik güç sorunu yaşayan enstitüler arasında ele almaya uygun gördüklerinde ve her bir temasının bu alanda sosyal ve politik aktivizm yaratabileceğine inandıklarında, özellikle tehlikeli hale gelir. Bu son derece kompleks ve uzmanlaşmış alanda ele geçenden politik çıkar sağlamak isteyen kişi için For who is those who already belong to it? Ve hala, yalnızca bu alanda yeterli düzeyde olanlar tarafından kullanılabilirler, içinde bulunduğumuz yıllar, kendi kalitelerinin onayını arayarak enstitüden enstitüye giden ve asıl işleri, kendi projelerinin politik değişim kapasitesini ekonomik ve sosyal terimlerle konuşmaya dahil etmek ve onamak gibi görünen olan bir sürü fikirden dönen sanat prodüktörünün, gelişimini gördü.

33/2_ İnsan yapıcı olursa, 60 lardan veya 70 lerden ödünç alınmış direnişin söylemini korumaktan kaynaklanan böyle bir iletişimin değerini en azından hayal edebilir.

Ama yolculuk eden dönemler, aktivitelerine ev sahipliği yapan enstitülerin,onları ticari mal haline getirmeleri acı gerçeğiyle tekrar tekrar rahatlatıldılar. Ticareti

yapılabilir objeler değilse bile, en azından enstitünün kendi değerini belirleyen, material dışı değerler.

Bu tür ticari değerlerin nominallığı(1980 lerde sanat malzemelerine uygulanan nominal değerın sorgulanan enstitünün değeri bazında???????) uzun zaman önce sonlandırıldı, kendilerini küratörlerin sanat dünyasının ekonomisi içinde kredi ve kredibilite yerine belirleyerek. Ancak bu tip kredi verilen enstitülerin sayısı yapay bir şekilde düşük tutulmalı.

33/3_ Bu tip gruplar, kendi aksiyon formlarına yeteri kadar ilgi çektiklerinde, şu anda konu olduğu üzere (belki nezaketli bir şekilde, ünlerini zedelemek pahasına bir laboratuvar olarak kullanılmak üzere servisini sunan bir veya birden fazla sanat yerinin desteği ile(art space, burada salonunu sunan sanat galerisi manasına geliyor) belli bir sosyal profil (izleyici grubu) elde ettiklerinde, seyahat eden küratörler onları beklerler.

Hitabet repertuarlarını, bu gruplar için geliştirilmiş temalar ve taktikler üzerine inşa ederler. Market analizcileri gibi, başarıları, dostlarını ve düşmanlarını seçmelerine dayalıdır.

Kazanç, radikal değişimle ilgili verdikleri sözler ile hoş bir denge kurma yeteneklerinden kaynaklanır; eski enstitülerden gelen pozitif feedback ile, bu yeni aksiyon formlarını oluşturanların kariyer beklentileri arasındaki denge.

33/4_ Bugün, pek çok tanıtımı yapılan küratör, güvenlerini 1980 lerin sonunda şekillenmiş bir metoda ve formal repertuara konumlandırır. isimleri şu an stil etiketleri olarak kullanılan hareketlerle; enstitülerin kritiği, neo konsept sanatı(neo concept art), kontekst sanat(context art), politik aktivizm(political activism), ve sosyal hizmet olarak sanat(art as a social service).

Belirledikleri kolektif hareket formları, küratör sanatının stratejik modeli halini almıştır, bu yeni organizasyoncuların, kendi metotları için çizdikleri formal rezervin parçası olarak.

Daha sonra bu rezervi, kendi jenerasyonlarından ortak beğeni kazanmış yeni isimlerle veya daha az sadık bir yaklaşım izleyerek, eski ustaların isimleriyle, doldururlar; bu isimler, kendilerini çevreleyen genç sanatçılar için yeni başlıklar oluşturur. (utku'nun notu: gençlere yol gösterirler)

İkincil yaklaşım, sanat işinin bu küçük menejerlerini, güçlü sanat şirketlerinin eski yöneticilerinin ve süpervizörlük masası yöneticilerinin özgüveni içinde yetiştirir. Onlara, aynı zamanda bu şirketin eski müşterilerinin parasından yararlanma imkanı sağlar.

Ama yakında, küratör ekonomisinin orta idaresi, diğer orta idareler ile eşitlenmek zorunda olacak ve fark edecek ki bir zıtlık mevcut; iş konumları, işlerinin bir bütün olarak sistemin üretkenliğine katkısı ve onların kendi orta sınıf avant gadre kendi portreleri arasında.

Aramızdan duygusal olanlarımız, bu zıtlık, avant gadre etiketini sıksın(bore) isteyebilir. Ama bu(avant garde sanırım) muhtemelen başka bir ismin daha kaldırır: Çıkagelen kapitalizm, medya topluluğu.

Ek. 2.3. ID-TRANSIT. Interview. 02 KİMLİK_AKTARIMI. RÖPORTAJ 02

Angelika Middendorf (AM) Röportajlar George Fifield (GF)

Kimlik Aktarımı projesi sanatçı idareci akademisyen ve gazeteciler ile yapılan röportajlara dayandırılmıştır. Bu projede, sanatsal tartışma, strateji ve pratik

karmaşası, dereceleri gibi görülebilir yapılar arda kalmıştır. Bu proje bizim gerçeklik anlayışımızın yeni teknolojik gelişmeler sonucu değişmesi boyutunun sorusuna yönelmektedir. Kimlik aktarımı ile röportajlardan ses ve görüntü parçaları, içerik parçalanmasıyla sonuçlanan dört kısımdan oluşan kolaj yöntemidir. Bu proje bu şekilde sadece parçalama ve yükleme yöntemine odaklanmıyor bunun haricinde bağlam ve içeriğine de odaklanıyor. Okuyucu, video çalışma kapsamına eşlik eden tam metin röportaj yayınladı. 25 röportajdaki isimler: Katharina Gsöllpointner (A), George Fiffeld (USA), Margaret Orth (USA), Dennis Adams (USA), Ronald Jones (USA), Jan kopp (USA/F), Michaela Frühwirth (A/USA), Stefan Heindenreich (D), Frederich Meschede (D), Xavier le Roy (F/D), Harry Bahr (D), Anne Wiesner(D), Stefan Dersch (D), Ute Tischler (D), Peter Funken (D), Juliane Duda (D), Ralf Schöffler (D), Martin Conrads (D), Ulrike Kremeirer (D) Heike Baranowsky (D), Catherine David(F),Rüdiger Lange (D), Erik Göngrich (D), Andreas Schimanski (D), Tom Lazar (D).. (AM) Başlamadan önce size Kimlik Aktarımı projesinin zeminini özetle açıklamak isterim. Röportaj ile çalışma formatı, bizim gözümüzdeki gerçeklikte ve küresel durumdaki yaşantımızdaki yeni teknolojilerinin etkilerini, sanatsal araştırmalarımın bir parçasıdır. Benim amacım yeni medyada ve yüksek teknolojik söylemdeki bireysel görüşlerin toplamını sanatkarname demeçlerin gelişiminde kullanmaktır. Sanatsal terimde kimlik aktarımı projesi iki seviyede meydana gelmektedir; video kurma (4 kanal video/ görsel ve akustik kolaj) ve okuyucu (röportajların kopyaları/ asılları). Çeşitli uzmanlar akademik, teorik, sanatsal ve/veya çalışma saptama zeminleri ile ilişkilendirilirler. Bütün röportaj eşlerim; benim kişisel ağ bağlantılarımdan, benim daha önceki teorik gerçeğin uygulamalı gerçeğe doğru yön değişimi gibi sanat projelerime ilgi duyan onlara katkıda bulunan kişilerin profesyonel tartışmalarından seçildi. (bir spor uzmanı ile iki profesyonel yüzücüyü içeren Berlin Olympiastützpunkt Spor Forumundan asistan bana benim videolarımın 1999da MISSING _UNK VE OUTER SPACE in farkına varmama olanak verdi.) Benim kavramım yeni medyadaki genel terimde ve sorudaki kişinin profesyonel geçmişi sayesinde bu soruları çerçevelemektir. Bu yüzden bana bu karışık sorular sorulduğunda medya sanatındaki özellikli Boston Sanal Sanat Festivalinin yönetmeni ve kurucusunu kastediyorum. Yeni medya söylemi günlük yaşamın parçaları üzerine yapılandırılmıştır. Yeni teknolojinin bizim inandığımız gerçeklikteki etkisini nasıl açıklarsınız ve bunun somut terimdeki anlamı nedir?

(GF) Benim ilgimi çeken bir idareci gibi ve her gün bilgisayarlarla çalışan ve son beş senedir sanal dünyanın bizim gerçek dünyamızı nasıl küçülttüğünü görmektir. Bu çok heyecan verici bir şey... Sanatçılar dinamik dünyalar yaratabildiklerini buldular, burada arda kalan dinamik olanları birleştiriyorlar; bu daha önce sanatta yapılmamış bir şeydi. Video oyunları da aynısını yapıyor; video oyunu oynanmadan önce hiçbir şeydi. Ancak bilgisayarlar çok daha karışık ve teorikler ama aynı zamanda bu oyunlardan daha gerçekler; onlar dünyaları birleştirdiler. Bazen bunun adı SG sanal gerçekliktir.

(AM) Sıkça bahsedilen dijital teknolojilerin demokratikleşmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?

(GF) Bence bilgisayarlar kullanımı demokratikleştiriyorlar çünkü bilgisayarlar küçüldü ve daha fazla insan onlara sahip olabiliyor.1960 ve 1970lerde bilgisayarlar daha büyüktü ve tek parça taştan (monolitik) şeylerdi. Ordunun kontrolü altında büyük elbirliğinin küçük sayılarının parçalarıydı. Bugün neredeyse her insanın portatif bilgisayarı var. 1970lerde Nam June Paik Bir gün her sanatçının kendi TV kanalı olacak demişti. Ve şimdi bu gerçek oluyor her sanatçı kendisine ait bir site yapıp kendi sanatını herkese sunabilir ve herkes gelip görebilir. Bu tabî ki birinin

gelip onunla eğleneceği anlamına gelmiyor. Demokratikleşmenin anlamı sanat dünyasındakileri etkilerin, fiziğin avantajlarından daha büyük olması demek değildir. Sanat insanın kesin bir entelektüel seviyeye ulaşması değil daha görünür olmaya ulaşmasıdır. Özellikle galerilere ya da müzelere gitmek gerekmiyor, bu gün sen dışarıya çıkabilir internete gidebilir ve eğer ilgini çekerse inanılmaz miktardaki sanatı görebilirsin. Demokratikleşmeye gelince çoğu sanatçının araçlarından vazgeçtiklerini fark ettim. Sanatçıların çoğu bilgisayar kullanmayı durdurdular. Ticari yazılımdan vazgeçtiler ve onların çizim sanatı çalışmaları geliştikçe nasıl gerçek kod yapacaklarını öğrenmeye başladılar. Diğer taraftan bu demokratik bir hareket değil ve onlar daha fazla anahtar bilgi öğreniyorlar. Bu boyalarını boyalarının pigmentleriyle karıştırmaya başlayan ressamalara benzer ve şimdi Photoshop veya After Effect gibi programlar ile çalışmak yerine nasıl kendi kodlarını yazabileceklerini öğreniyorlar.

(AM) İnternetteki çoklu kimliklerin sanal gelişimi hakkında ne düşünüyorsunuz?

(GF) Bence internetteki şey internete ne kadar çok insanın olduğunu keşfetmesidir. Tarihi nedenler için bizim kültürümüz, diğer kültürler değil, geleneksel batı kültürümüzün kimlikleri tek bir üniteye azaltma amacı; bireysel kimliklerin doğru sosyalleşmesinin en iyi garantisidir. Ama aniden biz internette beliren soyut kimliklerin indirgendiği bir açık yapı ortaya çıkardık. Bence gerçeklik biz toplumuz değil, biziz. Marvin Minsky var olan toplumun bilincini hesaba katarak insan aklı hakkında konuşur, bireysel değildir çünkü fikirler ona gelirler. Ancak çoğu fikirler parametre anlamlarının tümüne göre devamlı olarak meydana geliyorlar. Bizim dünyaya sunduğumuz sonuçlar bütün yer alma davranışlarının tutarlı alanının bir çeşididir. Az kurallı ve bireysel olmayan sonuçları ile internet düzenlilik ile büyük bir elektronik toplumdur. Böylece internete devam edebiliriz ve bu yolda olmaya özgürüz ve harika keşifler yapabilirim bununla bir sorunum yok. Bir şekilde bunların hepsi Marshall Mc Luhanın ana ilkesine giriyor; medya kendi gerçekliğini yaratır. Radyo tarafından hükmedilen toplumdan televizyon tarafından hükmedilen topluma geçtiğimizde bu toplumların gerçekliği değişir. Ve şimdi, biz veya dünyanın doğudaki kısmı internet tarafından hükmedilen bir toplum olmaya geçti. Ve bu medyaların, bu paylaşım içinde olanlar üzerinde ciddi bir etkisi olacak. Bence bu yaratılan yollardan biri ve bence eğlenceli olabilir. Şu anda ortaya çıkan medya, Netscape ile webde sörf yapmaktan daha fazla anlama gelmektedir. Bu sadece bir tek formu, medyanın kendi pozisyonu olacak demek istiyorum. Veya devrim, bilgisayarlar ve internet küçüldüğünde gerçekleşecek. Zeki ayakkabılarımız zeki gözlüklerimiz zeki elbiselerimiz, zeki evlerimiz ve tost makinelerimiz IP adresi aldığında ve dünyada ne çeşit ekmek kullandığımız gibi şeyler anlatılır. Bu, onun bir parçası ve bütün kıyafetlerimiz ve aletlerimiz yerlerimiz arasında yer alan network fikirleri birleştğinde olacaktır. Sadece onun gerçekten bir parçası olduğunda ilginç olacaktır. Ve sadece bireysel bilinçlilik zorlaşacak ve faydasızlık olacak.

(AM) Sanatsal açıdan son zamanlardaki gelişmelerden hangisini ilgi çekici buluyorsunuz?

(GF) Beni ilgimi çeken şey dijital heykel, yeni 3D yazıcılar ve tarayıcılar ve bütün yani üç boyutlu bilgisayarla geliştirilebilen şeylerdir. Bütün bu bir araya konulanlar daha önce farklı sanat şekillerine taşıyorlar. Videolar tamamen dijitalleştiriliyorlar. Grafik sanatı, müziklerin bilgisayara geçirilmesinden önce dijitalleştirildi ve bilgisayarlaşma metodu aynı. Ve metoddan çok araçlar organikleşiyor. Sizin girdi araçlarına ihtiyacınız, sizin dokümanları bilgisayara yüklemek ve onları dijital verilere çevirmek için dijital bantlara ihtiyacınız var ve bunları tekrardan bilgisayardan çıkarabilme imkânınız var. Bu üç boyutta çalışmak için bir ön

koşuludur. Örnek olarak; flatbed tarayıcı ve yazıcılar. Dijital video kameralar ve sonra yüksek kalitede videobandi elde etmek için bilgisayarlar gereksinimiz var. Bu olanaklar şimdi de heykel için geçerli. Anoloğun son savunma kalesi de sonunda dijital dünyaya girdi. Bunun inanılmaz tarafı nasıl bu kadar benzer olduğu ve bu şimdiden diğer bütün sanatçıların dijital çalışacaklarını gösterecek. Çünkü bilgisayarlar çok medya demek değil; bilgisayarlar kendilerindeki farklı medyaları tek bir medya formunda,1 ve 0da birleştiriyor.

AM) Ben video oyunlarının büyük fanıyım. Bence video oyunları gelecekte sanatın ne olacağının tahmini; onlar etkileşimliler, hikâye oyuncu tarafından açıklanıyor. Video ve ses, video oyununa başlandığı anda hissedebildiğimiz yollarda olduğu gibi, çok karmaşık yollarda bizim hislerimize çekici geliyor. Şeyler dışarıdan yer alıyorlar, biri görülemez ancak gerçek sanat çalışmasıyla çalışmışsa hissedilebiliyorlar. Video oyunları ile şematik etki görebilirsiniz. Bir taraftan video oyunları gerçek hayatı yassılaştırıyor örneğin; biz gerçek savaş gördüğümüzde onun oyun olduğunu düşünmemiz gibi. Diğer taraftan, video oyunları resim yapmak başka yerlere bakmak veya okuma gibi sanat şekillerini zenginleştiriyor (algı). Benim etkileşim ile büyük problemim var demek istediğim etkileşimiz Goethe'si, William Shakespearesi henüz meydana geliyor. Ama onlar geldiğinde, bu medyada birçok şey değişecek ve biz ne kadar çok potansiyelin olduğunu göreceğiz. Medya bunun olması için bekliyor. Bu, sanatla ilgilenmek için heyecan verici zamandır. Bu gün kimse sanat ve teknolojinin geçmişin bir parçası olduğunu düşünmüyor. Çoğu kez resmin öldüğü ilan edildi fakat resim geri gelmeye devam ediyor.

Ek. 2.4. CRUMB Outputs

CRUMB, :

Sarah, Cook:

with Beryl Graham (forthcoming) "[BOOK CO-AUTHOR]"
Rethinking Curating: Art After New Media. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Cook, Sarah (2008) "Immateriality and its discontents: models of curating new media art"
In: Christiane Paul (ed.) New Media in the White Cube and Beyond. Berkeley: University of California Press.

Cook, Sarah (2008) "[EXHIBITION CURATOR]"
Untethered. A sculpture garden of readymades September 25 - October 25. Eyebeam, New York.

<http://www.eyebeam.org/engage/engage.php?page=exhibitions&id=190>

Cook, Sarah (2008) "[EXHIBITION CURATOR]"
co-curated with Kathy Rae Huffman Broadcast Yourself: Artists interventions into television and strategies for self-broadcasting (touring group exhibition). Hatton Gallery, Newcastle (Feb 2008) and Cornerhouse, Manchester (June 2008), as part of the AV Festival 2008
<http://www.broadcastyourself.net>

Cook, Sarah (2008) "Networked Memory: 'Always live and yet always an Archive'"
In: Eden, Xandra, John Roberts and Sarah Cook (eds.) The Lining of Forgetting, Internal & External Memory in Art. Greensboro: University of North Carolina at Greensboro, Weatherspoon Art. 116-126.

Cook, Sarah (2008) "The Work of Art in the Age of Ubiquitous Narrowcasting?"

In: Geert Lovink and Sabine Niederer (eds.) VIDEO VORTEX Reader, Responses to YouTube. Amsterdam: Institute of Network Cultures. 173-180.

Cook, Sarah (2007) "Online activity and offline community: cultural institutions and new media art"

In: Fiona Cameron and Sarah Kenderdine (eds.) Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse. Cambridge: MIT Press. 113-132.

Cook, Sarah (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"

co-curated with Sabine Himmelsbach My Own Private Reality. Oldenburg: Edith Russ Site for Media Art.

<http://myownprivatereality.wordpress.com/>

Cook, Sarah (2005) "Slow Down You Move Too Fast, Try to Make The Moment Last: Reflections on Camera-Capturing in the Work of Monica Studer and Christoph van den Berg"

In: Somewhere Else is the Same Place. Solothurn: Kunstmuseum Solothurn. pp 62-71.

Cook, Sarah (2005) "Context Specific Curating on the Web (CSCW)."

In: Tom Corby (ed.) Network Art: Practices and Positions, London: Swets & Zeitlinger /Routledge.

Co-edited with Sara Diamond and Susan Kennard. (2005) "Euphoria and Dystopia: The Banff New Media Institute Dialogues, 1995-2005."

Banff: Banff Centre Press.

Cook, Sarah (2005) "Researching and Presenting a History of New Media: Ten Years of the Banff New Media Institute"

In: J. Trant and D. Bearman (eds.). Museums and the Web 2005: Proceedings, Toronto: Archives & Museum Informatics, published March 31, 2005

<http://www.archimuse.com/mw2005/papers/cook/cook.html>

Cook, Sarah (2005) "A Crisis of Presentation"

Mute M29 (The Precarious Issue), February 2005, pp. 34-5.

Cook, Sarah (2005) "[EXHIBITION CURATOR]"

Package Holiday: Monica Studer/Christoph van den Berg. Jul 8 - Sep 4. Gateshead: BALTIC Centre for Contemporary Art.

<http://www.balticmill.com/whatsOn/past/ExhibitionDetail.php?exhibID=8>

Cook, Sarah (2005) "[EXHIBITION CURATOR]"

Relay: Germaine Koh. 4 Jun - 29 Aug. Gateshead: BALTIC Centre for Contemporary Art.

<http://www.balticmill.com/whatsOn/past/05.html>

Cook, Sarah (2005) "[EXHIBITION CURATOR]"

co-curated with Steve Dietz The Art Formerly Known As New Media. Sep 18 - Oct 23.

Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery, Banff Center for the Arts.

<http://www.banffcentre.ca/bnmi>

Cook, Sarah (2004) "What would Artificial Intelligence find aesthetically pleasing? The burning question of generative art and its audience."

In: Cornelia Sollfrank Net.art generator Nurnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2004, pp. 146-155. Online.

http://www.artwarez.org/nagBOOK/texte/sarah_eng.html

Cook, Sarah (2004) "Tick the Box That best represents your interest."

In: Ellie Harrison (ed.) Day to Day Data, August 2004. Online.

<http://www.daytodaydata.com/sarahcook.html>

Co-authored with Beryl Graham. (2004) "Curating New Media Art: Models and Challenges."

In: Lucy Kimbell (ed) New media art: practice and context in the UK 1994-2004. London: Arts Council England. pp.84-91.

Cook, Sarah (2004) "[EXHIBITION CURATOR]"

co-curated with Steve Dietz and Anthony Kiendl Database Imaginary. Nov 21 - Jan 23.

Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery, Banff Center for the Arts.

<http://databaseimaginary.banff.org>

Cook, Sarah (2004) "You Can Find Me Here: Geographical Relevant Database Art Online"

In: Anthony Kiendl (ed.) Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse, Banff: The Banff Centre Press. 330-345.

Cook, Sarah (2003) "DEAF 2003: Data Knitting"

(Exhibition Review). Mute M26 (Summer/Autumn). 4.07.03 Online.

<http://www.metamute.com/look/article.tpl?IdLanguage=1&IdPublication=1&NrIssue=26>

Cook, Sarah (2003) "Art and Technology in the year 2000."

In: FACTORS 2000. Liverpool: FACT, 2003. pp. Xx-xx

Cook, Sarah (2003) "Toward a theory of the practice of curating new media art."

In: Melanie Townsend (ed.). Beyond the box: Diverging curatorial practices. Banff: Banff Centre Press. pp.169-182.

Cook, Sarah (2002) "Net Art Plagarisms / Rip-offs."

low-fi list. April 2002. Online.

<http://www.low-fi.org.uk>

Cook, Sarah (2002) "CREAM 9 - new works REVIEW"

<http://www.minutebyminute.co.uk/>

Co-edited with Beryl Graham and Sarah Martin (2002) "Curating new media (Third Baltic International Seminar, May 2001)"

Gateshead: BALTIC.

Co-authored with Beryl Graham. (2002) "Curating new media: Net and not net"

Art Monthly November 2002, pp.44-45.

Cook, Sarah (2002) "Form over Content"

2002. "Form over Content" (book review of Interaction: Artistic Practice in the Network).

Mute M21 (Total Paranoia): 23.07.02. pp. Xx-xx Online.

<http://www.metamute.com/look/article.tpl?IdLanguage=1&IdPublication=1&NrIssue=21&>

Editor (2001) "Echo: Wendy Kirkup."

Newcastle: Locus+, 2001. (Commissioned and edited essays for artist's book by Tom Shakespeare, Eric Laurier and Renee Baert).

Co-authored with Beryl Graham (2001) "A curatorial resource for upstart media bliss"

A curatorial resource for upstart media bliss. In: David Bearman and Jennifer Trant (eds.).

Museums and the Web 2001: Selected papers from: an international conference. Pittsburgh:

Archives & Museum Informatics pp.197-208. Also available online
<http://www.archimuse.com/mw2001/papers/graham/graham.html>

Cook, Sarah (2001) "Down in the woods: new media art outdoors"
Public Art Journal (London, England), Spring 2001.

Cook, Sarah (2001) "Computer Voices_Speaking Machines"
(Exhibition Review) Webexclusive Mute. July 2001. Online.
<http://www.metamute.com/look/article.tpl?IdLanguage=1&IdPublication=1&NrIssue=24&>

Cook, Sarah (2001) "A selection of comments and essays edited by Sarah Cook"
In: Cosic, Vuk (ed.) Net.art per me. Ljubljana: MGLC. 51-117. Online.
<http://absoluteone.ljudmila.org/>

Editor (2000) "n"
Lloyd Gibson and Mark Little. Newcastle: Locus+, 2000. (commissioned and edited essays
for artists' book by Topher Dawson, Eugene Thacker, Jody Berland and Patricia C. Phillips).

Cook, Sarah (2000) "Has curating killed net.art?"
[A-N] (formerly Artists' Newsletter, UK). May, 2000. p.58.

Cook, Sarah (2000) "Videopositive: the other side of zero, review of ASCII Architecture by
Vuk Cosic"
in Public Art Journal (London, England), Fall 2000

Cook, Sarah (2000) "E.A.T and EAT some more"
Walker Art Center. February 2000. Online.
<http://www.walkerart.org/archive/D/9853196B7C9C35E6616C.htm>

Cook, Sarah (1997) "Computers and Fine Art Museums: redefining the role of custodian or
communicator"
in Hinge: a journal of contemporary studies, Volume III, no. 1 (February). (Halifax:
University of King's College)

Verina, Gfader:

Sissu Tarka (2009) "BorderXing: Heath Bunting, Sissu Tarka"
In: Afterall Online, published 19th March 2009
<http://www.afterall.org/>

Gfader, Verina (2009) "[EXHIBITION CURATOR]"
Johanna Billing: Another Album. March 20. E:vent, London.
<http://www.eventnetwork.org.uk/programme/screenings/1714>

Gfader, Verina (2008) "Nervous Light Planes"
In: Animation, Vol. 3, No. 2, 147-167 (2008) SAGE Publications
<http://anm.sagepub.com/cgi/content/abstract/3/2/147>

Co-authored with Beryl Graham (2008) "Curator as editor, translator or god? Edited
CRUMB discussion list theme"
In: Sabine Hochrieser, Michael Kargl (carlos katastrosky), Franz Thalmer (eds.)
CUREEDITING—TRANSLATIONAL ONLINE WORK.
<http://cont3xt.net/curating/magazine.php>
<http://vagueterain.net/journal11/crumb/01>

with Colm Lally (2007-08) "CØDEshop"

Extract from discussion, published at /seconds:

<http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/clallystarka/index.php>

<http://www.eventnetwork.org.uk/programme/workshops/313>

Gfader, Verina (2007) "stolen: Rivane Neuenschwander, Louise Hopkins, Janet Cardiff"

In: n.paradoxa. international feminist art journal, July 2007, Volume 20 Translate/Narrate. 26-33

Gfader, Verina (2007) "The Making of A GEOMETRY OF REVOLV-OLUTION"

In: Cian Quayle (ed.). Transmission. An Installation of Video, Photography, Sound, Text, Performance, Sculpture. Chester: Centre for Practice as Research in the Arts (CPaRA), University of Chester. un-paginated.

Gfader, Verina (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"

co-curator There is no border, there is no border, there is no border, no border, no border, no border, I wish. Galerie im Taxispalais, Innsbruck/A

http://www.galerieimtaxispalais.at/ausstellungen/border/border_progindex_engl.htm

Gfader, Verina (2006) "Tables Shelters Stratifications"

In: Lisa Panting/Graham Ellard (eds.). 1+1+1 Magazine, Issue Four, Summer 2006. Project by Double Agents, London. un-paginated.

Sissu Tarka (2006) "Practicing Doubling "

Paper presented at Engaging The IM-/POSSIBLE, An International Inter-disciplinary Conference, Central Saint Martins College, London. Co-convenors: Gulsen Bal, Nicola Kirkham

<http://courses.csm.arts.ac.uk/engagingtheimpossible-conference06/index2.htm>

Co-authored with Silvia Eiblmayr and Tereza Kotyk (2005) "Arbeit*, A: 'aml. – E: work, labour. – R: trud, rabota. – S: trabajo. – C: Laodong"

In: Silvia Eiblmayr, Galerie im Taxispalais (eds.). Arbeit*, A: 'aml. – E: work, labour. – R: trud, rabota. – S: trabajo. – C: Laodong. Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für aktuelle Kunst. 8-18/132-141.

http://www.galerieimtaxispalais.at/ausstellungen/arbeit/arbeit_progindex_engl.htm

Sissu Tarka (2005) "eastwest (marx tank)"

Online movie for tank.tv (Jan 2005), selected for After Dark Film Festival (touring UK), selected for <http://www.park.nl> (2006)

<http://tank.tv/>

Sissu Tarka (2003) "3 photographs and some text"

In: Anna Best (ed. in collaboration with Neil Chapman), Occasional Sights—a London guidebook of missed opportunities and things that aren't always there. London: The Photographers Gallery. 44, 102, 161, 168

Gfader, Verina (2002) "effects of the street affects"

Curatorial project with artists Juan Cruz, Martyn Evans, Maria Moreira, Nils Norman, Cian Quayle, and writer Neil Matheson; published in collaboration with Ushi Reiter at prairie.at.

<http://www.prairie.at/dossiers/20020708113808/>

Gfader, Verina (1999) "[EXHIBITION CURATOR]"

co-curator Freizeit und Überleben / Leisure and Survival. Galerie im Taxispalais, Innsbruck/A

<http://www.galerieimtaxispalais.at/HTML/archiv.htm#1999>

Beryl, Graham:

with Sarah Cook (Forthcoming) "[BOOK CO-AUTHOR]"
Rethinking Curating: Art After New Media. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Graham, Beryl (Forthcoming) "Snapshots from Curating Mobility (if you build it, they won't necessarily come)."
In: Martin Rieser (ed.) The Mobile Audience. London: BFI.

Graham, Beryl (2009) "The ironic heirs of serendipity: British new media art 1980s to now."
In: Paul Brown, Charlie Gere, Nick Lambert, Catherine Mason (eds.) White Heat and Cold Logic: British computer arts 1960-1980. An historical and critical analysis. Cambridge, Mass.: MIT.

Graham, Beryl (2008) "Serious Games - case study."
In: Christiane Paul (ed.) New Media in the White Cube and Beyond. Berkeley: University of California Press.

Co-authored with Verina Gfader (2008) "Curator as editor, translator or god? Edited CRUMB discussion list theme"
In: Sabine Hochrieser, Michael Kargl (carlos katastrosky), Franz Thalmair (eds.) CUREDITING—TRANSLATIONAL ONLINE WORK.
<http://cont3xt.net/curating/magazine.php>
<http://vagueterain.net/journal11/crumb/01>

Graham, Beryl (2007) "Redefining digital art: Disrupting borders."
In: Fiona Cameron and Sarah Kenderdine (eds.) Theorizing Digital Cultural Heritage. Cambridge: MIT. 93-112

Graham, Beryl (2007) "Interaction/Participation: Disembodied performance in new media art."
In: Jonathan Harris (ed.) Dead History, Live Art? Spectacle, Subjectivity and Subversion in Visual Culture since the 1960s. Tate Liverpool Critical Forum, Volume 9. Liverpool: Liverpool University Press & Tate Liverpool. 241-263.

Graham, Beryl (2006-7) "[EXHIBITION CURATOR]"
Serious Games. Laing Art Gallery, Newcastle, and Barbican Art Gallery, London.
Documentation available from URL:
<http://www.berylgraham.com/serious/>

Graham, Beryl (2006) "Edits from a CRUMB discussion list theme."
In: Krysa, Joasia (ed.) Curating Immateriality: The work of the curator in the age of network systems. Data Browser 03. London: Autonomea. 209-220.

Graham, Beryl (2005) "Taxonomies of new media art - real world namings."
In: David Bearman and Jennifer Trant (eds.) Museums and the Web 2005. Pittsburgh: Archives & Museum Informatics.
<http://www.archimuse.com/mw2005/>

Graham, Beryl (2004) "A dialogue with an idiot? Some interactive computer-based art."
In: Finn Bostad, Craig Brandist, Lars Sigfred Evensen, Hege Charlotte Faber (Eds.) Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media. London: Macmillan.

- Graham, Beryl (2004) "Webexclusive: Exhibiting Locative Media: CRUMB discussion postings."
Metamute, 20.05.04
<http://www.metamute.com/look/article.tpl?IdLanguage=1&IdPublication=1&NrIssue=24&>
- Cook, Sarah and Beryl Graham (2004) "Curating new media art: Models and challenges."
New media art: Practice and context in the UK 1994-2004. London: Arts Council of England. 84-91.
- Graham, Beryl (2003) "Critical Commentaries: Clean Rooms, Polaria and Gastarbyter"
In: Play Garden. London: Arts Council of England. Available from URL:
<http://www.newaudiences.org.uk/playgarden/projects/cleanrooms/essay3.htm>
- Graham, Beryl (2003) " "
Directions in art: Digital media. Oxford: Heinemann.
- Graham, Beryl (2003) "Losing Control"
In: Peter Lloyd Lewis and Clodhna Shaffrey Losing it. Birmingham: Article Press. 14-16.
- Graham, Beryl (2003) "Groove"
Art Monthly Feb. 36-37.
- Graham, Beryl (2003) "FACT"
Art Monthly May. 7-10.
- Graham, Beryl (2003) "User Mode"
Art Monthly Jun. 37.
- Graham, Beryl (2002) "The denizens are restless in Turing-land."
Switch. San Jose: San Jose State University, Available from URL:
http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch_engine/front/front.php?artc=136
- Co-edited with Sarah Cook and Sarah Martin (2002) "co-edited book"
Curating New Media. Gateshead: Baltic Centre for Contemporary Art.
- Graham, Beryl (2002) "Fun ≠ pleasure: Games and interactive computer-based art in mainstream galleries."
In: Erkki Huhtamo (ed.) Mariosofia: Elektronisten pelien kulttuuri (Mariology: Electronic game culture). Helsinki: Gaudeamus. 7,000-word chapter. 296-312. In Finnish.
- Co-authored with Sarah Cook (2002) "Exhibiting New Media: Net and Not Net"
Art Monthly Nov. 44-45.
- Co-authored with Sarah Cook (2001) "A curatorial resource for upstart media bliss"
In: David Bearman and Jennifer Trant (eds.) Museums and the Web 2001: Selected papers from an international conference. Pittsburgh: Archives & Museum Informatics. 197-208.
Also available from URL:
<http://www.archimuse.com/mw2001/papers/graham/graham.html>
- Graham, Beryl (2001) "Live from Bangalore."
Switch 6 (2). [Online]. San Jose: San Jose State University. Available from URL:
<http://switch.sjsu.edu/v6n2/articles/graham.html>
- Graham, Beryl (2000) "Vane99"
Public Art Journal, 1 (3). 52-54.

- Graham, Beryl (2000) "Men in suits, upside down"
Convergence (special issue: The Internet), 6 (3). Luton: University of Luton. 102-105.
- Graham, Beryl (1999) "A study of audience relationships with interactive computer-based visual artworks."
Leonardo, 32 (4). 326-328.
- Graham, Beryl (1996) "Not a show about new technology, a show about interaction."
In: Carol Brown and Beryl Graham (eds.) Serious games. [exhibition catalogue/book].
London: Barbican Art Gallery. 6-9.
- Graham, Beryl (1996) "Playing with yourself: Pleasure and interactive art."
In: Jon Dovey (ed.) Fractal dreams. London: Lawrence and Wishart. 154-179.
- Graham, Beryl (1995) "The panic button: In which our heroine goes back to the future of pornography."
In: Martin Lister (ed.) The photographic image in digital culture. London: Routledge. 77-94.
- Adinda, van 't Klooster:
- Axel, Lapp:
- Lapp, Axel (forthcoming) "[EXHIBITION CURATOR]"
Nachspiel. Konstanz, Kunstverein: March 20 – June 06 2010.
- Lapp, Axel (forthcoming) "Spike Island Relaunch - A collaboration between Caruso St John Architects and Hayley and Sue Tompkins"
In: Lucy Byatt (ed) Spike Island, Bristol, Spike Island.
- Lapp, Axel (forthcoming) "Daniel Birnbaum: an Interview"
In: ArtReview, 33, June/July/August 2009.
- Lapp, Axel (forthcoming) "Artur Zmijewski: Democracies"
(exhibition review). In: ArtReview, 33, June/July/August 2009.
- Lapp, Axel (2009) "Romeo Grünfelder"
In: ArtReview, 30, March 2009. 75.
- Lapp, Axel (2009) "Nasan Tur"
(exhibition review). In: ArtReview, 31, April 2009.
- Lapp, Axel (2009) "Libia Castro und Olafur Olafsson"
In: ArtReview, 30, March 2009. 75.
- Lapp, Axel (2009) "Berlin"
In: ArtReview, 31, April 2009.
- Lapp, Axel (2009) "Berlin"
In: ArtReview, 30, March 2009. 24.
- Lapp, Axel (2009) "[EXHIBITION CURATOR]"
Lucie Renneboog: 'mmmmm'DIAGRAM / naïf and mymaybe idiot summary of something we knew. Berlin, Axel Lapp Projects: November 28 2008 - April 11 2009.

- Lapp, Axel (2008) "Wolfgang Tillmans: Lighter"
(exhibition review). In: ArtReview, 23, June 2008. 156.
- Lapp, Axel (2008) "Tal R: Adieu Interessant"
(exhibition review). In: ArtReview, 24, July / August 2008. 132.
- Lapp, Axel (2008) "Sigalit Landau"
(exhibition review). In: ArtReview, 19, March 2008. 164.
- Lapp, Axel (2008) "Profile of Manifesta"
(exhibition review). In: axisweb, August 2008.
<http://www.axisweb.org/dlFULL.aspx?ESSAYID=145>
- Lapp, Axel (2008) "Paola Yacoub & Michel Lasserre: Das Kempinski Bristol Hotel Berlin"
(exhibition review). In: ArtReview, 17, January 2008. 124.
- Lapp, Axel (2008) "Ming Wong: Angst Essen / Eat Fear"
(exhibition review). In: ArtReview, 25, September 2008. 147.
- Lapp, Axel (2008) "Claire Fontaine: Change"
(exhibition review). In: ArtReview, 26, October 2008. 162.
- Lapp, Axel (2008) "Bunker Archaeology: Christian Boros"
In: ArtReview, 28, December 2008. 89-96.
- Lapp, Axel (2008) "Berlin – Public vs Private"
In: Art Monthly, May 2008. 316.
- Lapp, Axel (2008) "5th Berlin Biennale – an interview with Adam Szymczyk & Elena Filipovic"
In: ArtReview, 20, April 2008. 80-86.
- Lapp, Axel (2008) "[EXHIBITION CURATOR]"
Roland Iselin: What we do when we think about love. Berlin, Axel Lapp Projects: November 21 2008 - January 24 2009.
- Lapp, Axel (2008) "[EXHIBITION CURATOR]"
Nick Crowe: Sammlung Witkowski. Berlin, Axel Lapp Projects: September 26 2008 - November 08 2008.
- Lapp, Axel (2008) "[EXHIBITION CURATOR]"
Menschen und Orte - an exhibition for the 150. anniversary of Kunstverein Konstanz. Konstanz, Kunstverein & Wessenberg-Galerie: March 14 - May 04 2008 (with: Florian Bielefeldt, Norbert Bisky, Sonia Boyce, Laura Bruce, Frieder Butzmann, Daniel Gustav Cramer, Monica Germann & Daniel Lorenzi, Bertram Hasenauer, Christian Hutzinger, Nikola Irmer, Roland Iselin, Christof Hamann, Hendrikje Kühne & Beat Klein, Melanie Manchot, Martin Newth, Cornelia Renz, Martina Sauter, Costa Vece, Christian Vetter and Gabriel Vormstein).
- Lapp, Axel (2008) "[EXHIBITION CURATOR]"
Martin Newth: Ausblick. Berlin, Axel Lapp Projects: April 25 2008 - May 31 2008.
- Lapp, Axel (2008) "[EXHIBITION CURATOR]"
a season of film: Sonia Boyce & David Bickerstaff, Nick Crowe & Ian Rawlinson, Jeanne van Heeswijk & Marten Winters, Mona Jas & Holger Frieze, Sonia Khurana and John

Sealey. Berlin, Axel Lapp Projects: February 16 2008 - April 05 2008.

Lapp, Axel (2008) "[BOOK CO-AUTHOR]"
Menschen und Orte - an exhibition for the 150. anniversary of Kunstverein Konstanz. Berlin,
The Green Box.

Lapp, Axel (2007) "XIV Rohkunstbau: Three Colours - White"
(exhibition review). In: ArtReview, 14, October 2007. 165.

Lapp, Axel (2007) "Vibeke Tandberg: The Waste Land"
(exhibition review). In: ArtReview, 10, April 2007. 148.

Lapp, Axel (2007) "Venice Biennale 1"
(exhibition review). In: ArtMonthly, Juli / August 2007. 26-27.

Lapp, Axel (2007) "The Droste Effect"
(exhibition review). In: ArtReview, 15, November 2007. 198.

Lapp, Axel (2007) "Roman Signer"
(exhibition review). In: ArtReview, 16, December 2007. 139.

Lapp, Axel (2007) "Oliver Pietsch - The Conquest of Happiness"
(exhibition review). In: ArtReview, 08, February 2007. 138.

Lapp, Axel (2007) "Ode Bertrand / Aurelie Nemours"
(exhibition review). In: ArtReview, 12, June 2007. 161.

Lapp, Axel (2007) "Metamirrors"
In: Bettina Pousttchi - Reality Reset. Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König. 84-5.

Lapp, Axel (2007) "Matti Braun at Esther Schipper"
(exhibition review). In: Art in America, September 2007. 173-174.

Lapp, Axel (2007) "Martin Boyce: We are the Breeze"
(exhibition review). In: ArtReview, 07, January 2007. 153.

Lapp, Axel (2007) "Johannes Wohnseiffer: Recent Sex / Love Works"
(exhibition review). In: ArtReview, 11, May 2007. 136.

Lapp, Axel (2007) "Joe Coleman: Internal Digging"
(exhibition review). In: ArtReview, 13, September 2007. 133.

Lapp, Axel (2007) "Franz Ackermann: From Eden to Lima"
(exhibition review). In: ArtReview, 12, July / August 2007. 133.

Lapp, Axel (2007) "Fabian Seiz at Spielhaus Morrison"
(exhibition review). In: Art in America, October 2007. 173-174.

Lapp, Axel (2007) "Costa Vece"
In: Neue Heimat – Berlin Contemporary. Berlin, Berlinische Galerie. 118.

Lapp, Axel (2007) "Bertram Hasenauer"
In: ArtReview, 09, March 2007. 80.

Lapp, Axel (2007) "Berlin: An Affluent Future"
In: Zoo Art Fair 2007. London, Zoo Art Fair. 29-30.

Lapp, Axel (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"
Sonia Boyce: Crop Over. Berlin, Axel Lapp Projects: November 09 2007 - January 26 2008.

Lapp, Axel (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"
Shezad Dawood: The End of Civilisation. Berlin, Axel Lapp Projects: March 02 -31 2007.

Lapp, Axel (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"
Review: Sonia Boyce, Nick Crowe, Holger Friese, Jeanne van Heeswijk, Mona Jas. Berlin, Axel Lapp Projects: January 26 - February 24 2007.

Lapp, Axel (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"
Nikola Irmer: BOYS. Berlin, Axel Lapp Projects: September 21 2007 - October 20 2007.

Lapp, Axel (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"
Mona Jas: Die Plejaden #1. Berlin, Axel Lapp Projects: April 20 - May 19 2007.

Lapp, Axel (2007) "[EXHIBITION CURATOR]"
Josephine Flynn: Mayonnaise and Salad Cream. Berlin, Axel Lapp Projects: July 06 - August 04 2007.

Lapp, Axel (2007) "[BOOK CO-AUTHOR]"
Jeanne van Heeswijk: SYSTEMS / SYSTEME. Berlin, The Green Box.

ÖZGEÇMİŞ

09.07.1983 tarihinde İstanbul’da doğmuştur. 2006 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Programı’ndan mezun olmuştur. 2006 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisansına başlamıştır. Halen bu bölümde tez aşamasındadır. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı’nda araştırma görevlisi olarak çalışmalarına devam etmektedir.